Nr. 2 Maj—1925 r. Rok I

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

CZASOPISMO ZWIĄZKU WARSZAWSKIEGO MUZYKÓW

PER MUSICAM AD ASTRA

WARSZAWA WARECKA 15



L. Alma — Tadema pinx.

IGNACY JAN PADEREWSKI

TREŚĆ Nr. 2:

LES NOUVELLES MUSICALES

Journal mensuel illustré de l'Association des Musiciens de Varsovie. 1-re Année Mai 1925 Nr 2.

Rédacteur: EDOUARD WROCKI

Rédaction et Administration: Varsovie, rue Warecka 15.

Prix du Numéro — 6 fr.

Rysunek tytułu i winiety *J. Toma.* Ozdoby graficzne z ornamentu *L. Gardowskiego.*

Klisze wykonano w zakładzie „Spółki cynkografów Warszawskich A. Wojtczak, K. Sierakowski, J. Bieliński" ul. Szczygla, 1a. Tel. 247-04.

Odbito w liczbie 3.500 egz.

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

NR. 2 WARSZAWA — MAJ 1925 R. ROK I

MUZYKA I ŚPIEW KOŚCIELNY W ŚWIETLE PRAWA KANONICZNEGO

STAN MUZYKI KOŚCIELNEJ W OKRESIE I — VII WIEKU

Muzyka Kościelna jest sztuką najpoważniejszą i wielką tak pod względem przeznaczenia swojego, jak też dziejów swoich.

Jest ona dawną — bo sięga kolebki Kościoła i jest wielką z pośród sztuk innych, — gdyż towarzyszy stale najwznioślejszym celom życia.

Muzyka Kościelna jako sztuka żywa posiada tę moc i siłę, które jedynie są zdolne podnosić duch ludzki na wyżyny niebieskie oraz wzmacniać słabą naturę człowieka na drodze jego pochodu doczesnego.

Skoro więc początek swój bierze od Kościoła i ma na celu wyłącznie służenie dla Niego nosi przeto nazwę Kościelnej.

Ze względu na tak odrębny charakter i specjalne zadanie tej sztuki Kościół otoczył ją troskliwą opieką ojcowską i stale czuwa nad jej czystością i siłą.

Wyrazem tej pieczołowitości i troski jest prawo specjalne, duszę którego stanowi zasada, iż *„Nie liturgja sztuce, lecz sztuka liturgji ma służyć"*.

Aczkolwiek zasada powyższa w sposób dobitny i jasny określa zadanie i rolę muzyki kościelnej, nie można jednak powiedzieć, aby w życiu praktycznem znalazła ona zastosowanie najszersze i ścisłe.

Wystarczy nam zajrzeć do głębi wieków minionych i rzucić okiem chociażby na dzieje współczesne, — a wnet spostrzeżemy mnóstwo różnych, mniejszych lub większych nie tylko zboczeń muzyki kościelnej z torów dla niej właściwych, lecz wprost takich nawet objawów, które są zgoła obce jej zadaniom istotnym i celom.

Wskutek powyższych okoliczności dziejowych powstało obfite prawodawstwo kościelne, które w chwili obecnej przedstawia całokształt wyrazu Woli Kościoła nawet pod względem najmniejszych szczegółów charakteru Muzyki Kościelnej.

Zadanie pracy niniejszej będzie polegało na wypełnieniu luki istniejącej w literaturze o prawodawstwie w dziedzinie Muzyki Kościelnej co odegra bardzo poważne znaczenie praktyczne, gdyż wpłynie niewątpliwie na podniesienie poziomu tej sztuki.

Dotychczas są znane zaledwo fragmenty rozproszone dorywczo w najrozmaitszych pracach o sztuce kościelnej które, rzecz jasna, nie mogą wpłynąć w mierze dostatecznej na rozwiązanie i usunięcie objawów niedomagań muzyki i śpiewu kościelnego. Nic też dziwnego, że traktowanie kwestji sztuki kościelnej robi wrażenie dzieła przygodnego. Jaskrawym dowodem czego jest fakt znany u nas powszechnie, że muzyka kościelna wogóle pozostawia bardzo wiele do życzenia.

Aby zrobić postęp należyty w tej sprawie, nie wystarcza być artystą lub mistrzem i nie wystarcza również mieć li tylko chęci najlepsze. Oprócz zalet powyższych zachodzi przedewszystkiem potrzeba posiadania głębokiej znajomości ducha, przeznaczenia i celu sztuki czego szukać należy nie w utworach i dziełach fundamentalnych, ale przedewszystkiem w ideologji Kościoła. Tylko ta ostatnia była źródłem jedynem dla natchnień geniuszów oraz ich twórczości słynącej i niezrównanej tak wśród pokoleń jak też przez wieki.

Wszelkie zaś przejawy stanu niewłaściwego, zepsucia lub też upadku muzyki kościelnej mają swe źródło pochodzenia w subjektywnych sposobach rozumienia i traktowania całej sprawy, które są rzecznikami wszelkiego bezprawia i czynnikami jedynie profanującemi wzniosłe ideały chrześcijańskie.

Sztuka kościelna mając swój cel i historję, swoje podstawy i zasady, nie może być narzędziem jakiegokolwiekbądź subjektywizmu. Musi ona być czysta, wzniosła i święta, czego wymaga istota jej natury własnej i co też potwierdza zasadnicze prawo kościelne:

„Muzyka która, w grze organowej, lub na instrumentach innych, albo też w śpiewie, zawierałaby coś wszetecznego i nieczystego, musi być usunięta ze świątyń; zaś

prawa liturgiczne, odnoszące się do muzyki świętej, muszą być zachowane."

Skoro więc zachowanie praw kościelnych jest sprawą organicznie związaną z istotą sztuki świętej, musimy przeto je poznać i zbadać bliżej. Zgłębienie kwestji muzyki i śpiewu kościelnego w świetle prawa kościelnego da rezultaty bardzo pozytywne, gdyż wpłynie decydująco nie tylko na wyjaśnienie rzeczy i podniesienie poziomu sztuki świętej — wiele pozostawiającej u nas do życzenia, lecz co główna — oddziała na wskrzeszenie tej żywotności — brak której często wywołuje w duszy dotkliwe uczucia przygnębienia i smutku.

Muzyka święta jest sztuką żywą, a prawo kościelne stoi tylko na straży i w obronie jej życia.

Cała sprawa powyższa musi bardzo żywo obchodzić nie tylko wszystkich naszych muzyków kościelnych, lecz też i tych, którzy wogóle sztukę muzyczną traktują poważnie. Zastanawiając się nieraz nad stanem wadliwym muzyki i śpiewu kościelnego u nas i szukając przyczyn zła oraz środków naprawy, prawie jednogłośnie wszyscy wybitniejsi przedstawiciele muzyki kościelnej oświadczali, że niedomagania pochodzą jedynie z braku znajomości ducha sztuki kościelnej. Wielki znawca i mistrz muzyki kościelnej, ś. p. prof. Mieczysław Surzyński, w wielokrotnych konferencjach odbywanych ze mną na temat tu poruszony, zaznaczał o konieczności sprecyzowania kwestji prawnej w dziedzinie sztuki kościelnej, która, według jego zdania odgrywa rolę zasadniczą. Zadość czyniąc gorącym życzeniom prof. Mieczysława Surzyńskiego, tego prawdziwego, szczerego i wielkiego pisarza sztuki kościelnej, przystępuję do publikowania pracy, którą się wielce interesował przedwcześnie zmarły potentat sztuki muzycznej. W rozdziale o muzyce kościelnej w Polsce między innemi przedstawię poglądy prof. Mieczysława Surzyńskiego, odznaczające się nie tylko głębokością treści, lecz również służące praktyczną wytyczną w interesującej nas kwestji.

Będzie to tylko jeszcze jednym dowodem tego, iż każdy, kto chce należycie odnosić się do sztuki kościelnej, musi znać jej ducha. Wskazuje na to stanowisko naszych wielkich mistrzów sztuki kościelnej, którzy dzięki temu z całą świadomością rozwijali ją i podnosili na szczyty najwyższe.

WIELKĄ jest misja muzyki w Kościele, albowiem swe posłannictwo spełnia juz od bardzo dawna, gdyż liturgiczny jej użytek sięga pierwszych czasów Kościoła. Kiedy Chrystus Pan odbywał z uczniami swoimi ostatnią wieczerzę, to po ustanowieniu Tajemnicy Eucharystji, uświęcił też śpiew, który został podniesiony do godności muzyki liturgicznej: I hymn odprawiwszy, wyszli na górę Oliwną".[1])

[1]) Mat. XXVI, 39. Mr. XIV, 26.

Tym hymnem były psalmy, wspominające wyjście z Egiptu i przejście przez morze czerwone, ogłoszenie Zakonu, zmartwychwstanie i Mękę Mesjasza, w których był opisany zawód, walki, śmierć i tryumf Jego.[2])

Uroczyste więc zakończenie wieczerzy ostatniej przez odprawienie hymnu przypominającego Osobę i dzieła Mesjasza, było niejako symbolicznem uświęceniem tego obchodu uroczystego, jaki później miał towarzyszyć w przymierzu nowem we wszystkiem, cokolwiek Mistrz nasz rozkazał czynić na pamiątkę swoją.

To też Apostołowie z wielką gorliwością spełniali rozkaz Mistrza swego i używali wszelkich sposobów, aby nauka Jego uczyniła wszystkich bogatymi i obfitującymi w mądrość wszelką.

A jakież to były sposoby? — O jednym z nich tak się gorąco wyraża wielki Apostoł narodów św. Paweł: „Słowo Chrystusowe niechaj mieszka w was obficie, z wszelaką mądrością, nauczając i sami siebie napominając przez Psalmy i pieśni i śpiewania duchowne, w łasce śpiewając w sercach waszych Bogu"[3]).

W tych słowach Apostoł wyraża życzenie, aby wiara Chrystusowa stale wśród wiernych przebywała tak za pomocą nauki jak i napominania wzajemnego — szczególniej zaś przez śpiewanie psalmów, hymnów i pieśni nabożnych, w łasce Ducha Św., bez której takiego urzędu sprawować nie można. Oprócz tego poucza, że nie powinniśmy tylko przez usty i słowy śpiewać, ale także z uczuciem i z uwagą, jak to w innem miejscu zaznacza: „Modlić się będą duchem, modlić się będą i rozumieniem. Będę śpiewał duchem, będę śpiewał i rozumieniem"[4]).

Wymaga tedy Apostoł, aby wszelka modlitwa była przedewszystkiem zrozumiałą, bo tylko wtedy będzie ona napawać duszę ludzką przyjemnością i prawdziwą rozkoszą duchową, a wszyscy biorący w niej udział będą uczestnikami pożytku duchowego. To samo też stosuje się i do modlitwy uzewnętrznionej śpiewem, tego hołdu uroczystego, jaki stworzenie

[2]) Ps.: CXIII, CXV, CXV, CXVII.
[3]) Kol. III, 16.
[4]) I Kor. XIV, 15.

składa Panu. Modlić się rozumieniem i śpiewać rozumieniem — to przecież szczyt najwyższy życia chrześcijańskiego. Tylko taka pieśń nauczy każdego usuwać zło z przed oczu swoich, uczyć się dobra, do sprawiedliwości dążyć i wielbić Boga, gdyż źródłem jej będzie łaska ducha świętego pochodząca jak mówi Św. Paweł: „z rozmowy w psalmach, i w pieśniach i w śpiewaniach duchownych, śpiewając i grając w sercach Panu: dziękując zawsze za wszystko...“[5])

Św. Jakób Apostoł mówi: „Smuci się kto z was? niech się modli. Wesołego serca jest? niechajże śpiewa“[6])

Więc śpiew jest oznaką radości duszy ludzkiej, jest dowodem wyzwolenia się z pod jarzma smutku, jest wreszcie modlitwą — tą mową wzniosłą a uroczystą, jaką przemawia stworzenie do Stwórcy.

Wielka jest zatem misja śpiewu, gdyż on jest narzędziem jedynie tej chwały bożej, o której św. Jan zapowiadał, mówiąc, że: „prawdziwi chwalcy będą chwalić Ojca w duchu i prawdzie.“[7])

Czy możebyć coś wyższego ponad ten śpiew, który jest wyrazem najwyższego zrozumienia i świadomości, na czem prawdziwa cześć Boga się zasadza? Czy jest poza nim jakiś jeszcze sposób ostateczny dla wyrażania uroczystego prawdziwej chwały Bożej.

Jeśli będziemy przeglądali wszystkie skarby ludzkości, to nie znajdziemy nic takiego, coby mogło dorównać tej sztuce, pochodzenia boskiego, tembardziej, gdyż ona ma zbyt specjalne zadanie.

Dla tego to Kościół stał się jedynym i wyłącznym opiekunem tej sztuki tak ze względu na jej pochodzenie jak też i zadanie, albowiem tylko ona posiada siłę niezbędną do wyzwolenia ducha ludzkiego od trosk ziemskich i do podniesienia go na wyżyny ideałów Piękna, Dobra i Prawdy. To też św. Augustyn powiada że: „bez żadnego wahania powinniśmy spełniać to, co możemy dowieść z Pisma św. mianowicie pienie hymnów i psalmów, ponieważ mamy tak samego Pana jak też i Apostołów świadectwa, przykłady i przepisy o rzeczy tak pożytecznej, która podnosi ducha i zapala uczucia w czytaniu rzeczy boskich.“[8]) Nie inaczej też sądzą o tem i inni Ojcowie Kościoła. Bazyliusz św. tak pisał: „Gdy widział Duch Św., iż się z trudnością do cnoty przywodzim (bo wszyscy do rozkoszy jesteśmy skłonni), cóż uczynił? W naukę Pisma św. wmieszał to wdzięczne pod liczbą śpiewanie: aby do uszu słodkość z głosów puszczona, cicho, i jakoby co innego czyniąc, do serca pożytek słów świętych wniosła.“[9])

A Chryzostom św. tak powiada: „Nic tak bardzo duszy nie podnosi, i od ziemi nie wyzwala, i do zamiłowania mądrości nie przywodzi iż się człowiek z tych świeckich rzeczy śmieje: jako wiersze śpiewane i Boska pieśń pod liczbę złożona. Natura nasza tak się w śpiewaniu i w wierszach kocha i takie z nimi złączenie i zgodę ma, iż dzieci piersi pożywające, gdy płaczą do snu przywodzi. Podróżni i robotnicy, żeglarze i niewiasty przedące i tkające, śpiewaniem się jakiem cieszą. Bo dusza usłyszawszy śpiewane wiersze, łatwiej przykre i trudne rzeczy wytrwa. A iż ta rozkosz jest nam bardzo w śpiewaniu towarzyska, aby szatanowie sprośne i nieczyste karczemne pieśni wywodząc, wszystkiego nie popsuli, Pan Bóg Psalmy złożył, abyśmy z jednej tej rzeczy i rozkosz brali i pożytek... To mówię, abyście nie tylko wy tak Pana Boga chwalili: ale żebyście i dzieci i żon takich pieśni śpiewać nauczali, nie tylko przy robocie, ale i przy stole.“[10])

Powyższa ocena doniosłości muzyki kościelnej w życiu religijnem wynikała nie tylko z pobudek czysto zewnętrznych. Owszem, podstawę jej wartości upatrywano li tylko w czynnikach wewnętrznych, zdolnych aż do głębi poruszać jestestwo ludzkie. Świadczy o tem wymownie św. Augustyn, który, sam na sobie doznając tajemnicze oddziaływanie i wpływ siły śpiewu kościelnego, tak się o nim wyraża:

„O jakom Panie płakał nad pieśniami i śpiewaniem twojem, słodko brzmiącymi Kościoła twego głosy rzewnie poruszony. Głosy one wlewały się do uszu moich i prawda sączyła się w serce moje i z niej gorzała do pobożności chęć moja i ciekły łzy; było mi dobrze z niemi... Tak

[5]) Efez. V, 18 – 20.
[6]) Jak. V, 13.
[7]) Jan IV, 23, 24.

[8]) s. Augustinus. Epist. 55 c. 28.
[9]) Basil. Homil. in Ps. I.
[10]) Chryzost. Homilia i in Psal, 41.

się waham między niebezpiecznością rozkoszy i doznaniem zbawiennego pożytku: jednak więcej się do tego przywodzę, iż pochwalam zwyczaj śpiewania w kościele: aby przez kochanie słuchania, słabe serce do chęci ku pobożności powstawało[11]).

Oto były cele i zadania pierwotnej muzyki liturgicznej, cele wielkie i wzniosłe, ale obok tego w środkach swych tak proste — jak prostem też było wówczas sprawowanie tajemnic boskich. A jednak, ta cała jej prostota mieściła w sobie wielką potęgę, gdyż nie była ona wytworem ludzkim, owszem — miała pochodzenie boskie. Był to głos majestatyczny wiary gorącej i niesłychanego dotąd w świecie zapału do rzeczy boskich, który nie tylko przenikał do głębi swojemi dźwiękami każdą istotę ludzką i napełniał ją radością nadziemską, lecz wstrząsał on silnie w samych podstawach wszelką duszą, cucił ją z uśpienia ziemskiego, porywał na wyżyny ideału boskiego, był filarem dla cnoty i uczył zamiłowania mądrości[12]). Był to jednak głos zupełnie naturalny. Nie miał on wtedy tej szaty zewnętrznej, jaką się zwykła przykrywać ówczesna sztuka muzyczna. Ta ostatnia miała swój system własny, swe zasady naukowe, i niezawodnie mieściła w sobie pewne kształty piękna, które prawdopodobnie nie uchodziły uwagi pierwszych chrześcjan. Jednak pod tym względem i tutaj powstała różnica zasadnicza, różnica, jaka zachodzi między sztuką świętą a pogańską, jak i wogóle między światem nowym a starym. Tylko później, gdy ziarnko tej sztuki świętej poczęło kiełkować, wówczas nie pogardzono spuścizną przeszłości i przyjęto pewne formy sztuki starożytnej, które pod wpływem potrzeb i zasad chrześcijańskich nabrały znaczenia podniośleјszego[13]).

Gdy wiara chrześcijańska zataczała coraz szersze kręgi, i gdy do jej światła zaczęła garnąć się ludzkość, z natury rzeczy też i śpiew musiał powoli się zmieniać. Okazją szczególniejszą do przekształcania się śpiewu posłużyły agapy. Na tych ostatnich, powiada Tertuljan, wzywano każdego, aby na cześć Bożą śpiewał pieśń albo z Pisma św., albo też z własnego utworu swego[14]).

Zdarzało się również, że niekiedy towarzyszono śpiewowi na instrumentach muzycznych, jednak zasadniczo unikano w tym czasie ich użycia, aby, z jednej strony, nic wspólnego nie mieć z obrzędami pogańskiemi i tem samem unikać wszystkiego co było obce[15]), a znowu z drugiej — by nie lada jaka muzyka miała miejsce w świątyni podczas nabożeństwa. Z tego powodu, św. Klemens Aleksandryjski, pisze: „Przypuszczamy wstydliwe i pomierne śpiewania: a od mężnych i mocnych myśli, miękkie i siłę krócące pieśni oddalamy: aby wymyślne głosów nachylanie do obyczajów rozkosznych i leniwych nas nie prowadziło"[16]).

Widzimy stąd, że Kościołowi pierwotnemu wielce zależało na muzyce właściwej, tembardziej że i poganie dbali o swoją, gdyż widzieli w niej doskonały środek do łagodzenia obyczajów. Dla tego też Kościół pilnie śledził za tą sztuką i wystrzegał się n a l e c i a ł o ś c i, jakie mogłyby łatwo przedostać się do muzyki świętej. Z tego względu św. Hieronim ostrzega śpiewaków, aby „g a r d ł a i u s t w kościele nie tak używali, j a k o n a k o m e d j a c h albo w biesiadach". Podobneż zastrzeżenia robili i inni Ojcowie Kościoła[17]).

Z chwilą, gdy Kościół opuścił podziemia katakumbowe i gdy liturgja zaczęła nabierać więcej ozdób, zwrócono też uwagę na śpiew o tyle,

---

[11]) Augustinus. Confes. lib.: IX c: 6:

[12]) S. Hilarius. Comment in Ps. LXV; Auctor quaestionum inter opera s. Justini—responsio ad quaest. 107; s. Joannes Chrysostomus. hom 56 in Math. et 59 ad pop. Antioch; Socrates lib. 6. hist. cap. 8, Photius. Bibl. 96. et R. 257, H. 151.

[13]) „Der Musik der ersten christlichen Zeiten... sei zuerst Volksgesang gewesen, gegründet. auf Art und Weise der gleichzeitigen antiken Tonkunst aber durchdrungen, gehoben und getragen vom neuen christlichen Geiste". Por.: A. W. Ambros. Geschichte der Musik. T. II. Leipzig 1892. str. 7—11.

[14]) Tertul. Apol. advers. Gent. c. 39. Ad uxorem, lib. II.

[15]) Por. Raynerius O. Pr. Pantheologia, Capitulum tertium, 1474. Norymbergiae. Incunabulum. Comment. in tract. s. Thomae Aquin. „De assumptione divini nominis". Summa Theol. 2-a. 2-ae qu. XCI. Petrus M. Comment. ad c. IV, Card. Bellarmini. De bonis operibus. L. I, c. XVI c: 1191.

[16]) Pedag. lib. II, cap. 4.

[17]) S. Hieronimus. Com. in Epistol. ad Ephes. cap. V. s. Justinus M. Quaestiones et respons. ad Orthodox. M. G. col. 1086. — s. Clemens Alex. Oratio ad gentiles; s. Hieronimus. De tertio gradu. Opera t. II. fol. 46, D; s. Bernardus. De cantu seu correct. antiph. n. 7.

że nawet ustanowiono specjalny urząd śpiewaków. W tym bowiem czasie w śpiewie kościelnym poczęły wyłaniać się pewne formy liturgiczne: hypofoniczna — o charakterze śpiewu responsoryjnego czyli odpowiadającego, antyfoniczna — na przemiany i symfoniczna — gdy wszystek lud brał udział w śpiewie. To też z natury rzeczy taki śpiew wymagał wprawnych i zdolnych śpiewaków, którzyby mogli stosownie do potrzeby tych form używać i jednocześnie zadość uczynić wymaganiom estetycznym całości nabożeństwa [18]).

Kiedy powstały urzędy śpiewaków, trudno jest to określić dokładnie, ale nie wcześniej niż w II wieku, bo już wtedy świadczy o nich św. Ignacy, pisząc: „...pozdrawiam świętego kapłana, pozdrawiam lektorów i ś p i e w a k ó w...[19])

Konstytucje zaś Apostolskie zaliczają śpiewaków: (ψάλται, ὑποβολεῖς) do święceń mniejszych nie przyznając wszakże im prawa udzielania chrztu neofitom[20]). Canones Apostolorum (LXII) między innemi również ten urząd wyliczają.

Również o nich stwierdza synod Laodycejski (320—376), który ze względu na niesforność śpiewu w Kościele, postanowił utworzyć chór i nakazał, aby podczas nabożeństwa nikt się nie odważył śpiewać, oprócz ustanowionych ku temu śpiewaków, którzy na miejscu wywyższonem swe funkcje spełniać mieli[21]).

Aczkolwiek te urzędy śpiewaków, jak również i obok nich powstające „Scholae cantorum" były ustanowione jedynie dla utrzymywania porządku w śpiewie kościelnym, który się wzbogacał w coraz to nowsze formy liturgiczne, jednak trzeba zaznaczyć, że tak pierwsi jak też i drudzy nie dopięli swego celu, gdyż na uregulowanie śpiewu liturgicznego nie zdołali okazać wpływu żadnego[22]).

Nawet pomimo uwydatniającej się w tym względzie działalności papieży: Sylwestra 314—335, Damazego 366—384, Leona W. 440—461 i Hilarego 461—468, który dla utrzymania porządku w śpiewie ustanowił t. zw. „ministrales", jednak, rozmaitość śpiewu pozostała i nadal wielką w różnych kościołach[23]).

Możemy o tem wnioskować z tego, co mówi św. Augustyn o św. Atanazym, że ten w kościele swoim z taką umiarkowaną modulacją głosu śpiewać nakazał, że psałterzysta zdawał się raczej mówić niż śpiewać. Znowu w miejscu innem powiada, że często płakał ze wzruszenia, gdy słuchał miłych śpiewów medjolańskich[24]).

Takie są mniej więcej dane, składające się na wyjaśnienie stanu śpiewu liturgicznego w Kościele pierwotnym, które jednak nie dają możności określić dokładnie charakteru i istoty wewnętrznej śpiewu kościelnego w pierwszych czterech wiekach, ponieważ rozmaitość jego była bardzo wielką, a głównie — że nie posiadamy żadnych pomników z tego czasu. Zasadniczo tylko można powiedzieć, że śpiew koscielny podobnie jak i całe życie Kościoła ówczesnego był nacechowany prostotą, potęgą i czystością, jak mówi Sobór Kartagiński: „Jeżeli usty śpiewasz, wierzaj sercem, i co usty śpiewasz, stwierdzaj uczynkami"[25]).

Jedynym i najlepszym dowodem tego stanu rzeczy może służyć najstarszy kościelny zabytek muzyczny, hymn „Te Deum laudamus", mieszczący obok potęgi prostotę, jako cechę zupełnie właściwą temu okresowi.

Wkrótce jednak śpiew Kościelny począł utracać powoli swoją czystość pierwotną. System grecki, przenikający stopniowo do śpiewu liturgicznego, chociaż ze strony teoretycznej wielce się przyczynił do wzbogacenia sztuki kościelnej, to znowu ze strony praktycznej był czynnikiem zgoła niepożądanym dla muzyki liturgicznej.

Metr i rytm, będąc najgłówniejszemi podstawami tego systemu, bardzo wiele miały łączności z przypominającą się i wegetującą jeszcze w pamięci myzykę teatru pogańskiego[26]).

[18]) Eusebius, Histor. Eccl. II. 17. — Theodoretus histor. Eccl. II, 10—Const. Ap. II. 57—Obszerniej traktuje o tem Ks. Nowowiejski: Wykład liturgji t. III. Warszawa 1902, str. 199.

[19]) Ep. s. Ignatii ad Antioch.

[20]) Sacrum Conciliorum nova et amplissima collectio. J. Mansi T. I, 1. III. c. 11.

[21]) Op. cit. t. II. 568 can. XV. — C. J. C. c. III. D XCII.

[22]) Onufrius. De interpret. vocuum eccl. I, II, c. IV.

[23]) De cantu et musica. M. Gerbert. t. I, str. 91.

[24]) Confessiones. Lib. X. c. 33. Lib. IX. c. 7; Isidorus Sevil. De officio eccl I. 5.

[25]) Concil. IV Cart. can. X;—Dionis. Areop. Lib. de Eccl. hier. c. 7. pars 2; — Eusebius ex Philone, lib. 2. hist. c. 17; — s. Basilii epist. 63. ad clerum Neocesar.

[26]) por. R. Schlecht, Geschichte der Musik, Regensb. 1871. str. 9 i nast.

To też ta ostatnia, przedostaje się łatwo do Kościoła z powodu próżności śpiewaków kościelnych, była przyczyną upadku muzyki kościelnej. Dla tego też św. Hieronim jako współczesny tej sztuce, piętnuje śpiewaków kościelnych, którzy, posługując się sposobami, używanemi w śpiewie tragedji, wnosili też do Kościoła pieśni i sztukę teatralną.

A Synody Wenecki 465 i Antysyodański 578 nawet zabraniają duchowieństwu bywać na takich zebraniach, gdzie się odbywają śpiewy amatorskie, aby w ten sposób uniknąć wpływu zgubnego, jaki ten śpiew sprawia w Kościele podczas nabożeństwa[27]).

(d. c. n.).

Monsignor Antoni Kwiatkowski
Magister Teologji.

Z DZIEJÓW DRUKARSTWA NUTOWEGO

NIM wynalazek Jana Gutenberga w r. 1440 dał możność szybkiego, w nieograniczonej ilości drukowania wytworów ducha ludzkiego, do połowy XV wieku jedynym, wyłącznym sposobem rozmnażania ksiąg i kompozycji muzycznych było przepisywanie ich, najczęściej przez samych autorów. Niezmiernie to tamowało postęp ludzkości, któremu otworzyła szerokie drogi genjalna, a jakże prosta, myśl Gutenberga.

Drukowane słowo poszło w świat... Wobec tego, że temu słowu nieraz towarzyszyła melodja muzyczna, zaczęto myśleć nad tem, jak zaradzić tego rodzaju potrzebie (nuty). Wynikiem były pierwsze próby w r. 1473 drukowania nut, które dziś tworzą już samodzielną i bardzo piękną gałęź sztuki graficznej. Kiedy sięgniemy do czasu jej niemowlęctwa, dowiemy się rzeczy ciekawych, jak radzono ułatwić potrzebie rozmnożenia utworu muzycznego, lub jakim sposobem dać w książkach wzór nut, lub całych przykładów nutowych, potrzebnych nie tylko w dziełach teorji muzyki, lecz i w ówczesnych dziełach matematycznych (geometrja, astronomja), w systemacie których, muzyka niegdyś stanowiła część nieodłączną — disciplina mathematica i dlatego też muzyka zajmowała w nauce uniwersyteckiej nie mniej wybitne miejsce.

Z nutami dano sobie radę nie odrazu, gdyż te, tak zwane „kropki" czarne (do początku XVII w. w formie kwadratów) były na „stanie nutowym", t. j. linjach w kolorze czerwonym (w rękopisach i w druku). Drukowano w dwóch kolorach, aż pod koniec XV w., a w wydawnictwach kościelnych, mszałach i kancjonałach do dziś utrzymał się ten styl.

Więc na drukowany czerwonemi linjami „stan" wpisywano znaki nutowe, nim zostały wynalezione ruchome czcionki, tak zwane „typy", które już odręcznie wytłaczano na tych odbitych na prasie linjach czerwonych.

Chociaż średniowiecznemu działaczowi nie brakło czasu, nadzwyczajnej cierpliwości (w imię Boga) i wprawy, jednak opisany sposób bardzo kłopotliwy i nie wolny od błędów, z poprawieniem których, było wówczas tak trudno.

Pomyślne próby wycinania z drzewa całych przykładów nutowych już spotykamy w książkach bolońskich (1492 r.).

Najstarszym wydanym w Polsce dziele i zarazem imponującym swoją grafiką, niewątpliwie jest: „Epithoma utriusque musices practice Stephani Monetarii Cremniciani recenter in florentissima Cracovia ad emolumentum plerique harmonice virtutis tyronibus, quam exactissime

---

[27]) „Audiant haec adolescentuli, audiant hi, quibus psallendi in Ecclesia officium est. Des non voce sed corde cantandum: nec in tragaedorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia theatrales modi audiantur et cantica; sed in timore in opere et in scientia Scripturarum". S. Hieronimus in c. 5 ad Ephes; — S. Benedictus, reg. cap. 19; — S. Justinus, codex de episc. et cler. § 10.

Concilium Venet. 465, can. XI: „Presbyteri, diaconi atque subdiaconi... nec iis coetibus admisceantur, ubi amatoria cantantur... ne auditus et obtutus sacris misteriis deputatus verborum contagio polluatur... — Conc. Antisiodanen. 578, can. XL. Por.: Anal. Concil. C. Richard, Venetiae, 1776, t. III.

contextum". Na końcu czytamy — „Impressum Cracovie per Florianum Unglerium in domo Reverendissimi in Christo patris domini Erasmi Episcopi Plocensis". Przypuszczalnie wydane około 1517 r.

Na karcie tytułowej drzeworyt wyobraża grupę 6-ciu śpiewaków. Na szczególną uwagę zasługuje karta 20, z przykładami nutowemi, ciętemi w drzewie — białe kropki i linje na czarnym tle i czarne kropki i linje na białym tle *).

W r. 1498 niejaki Ottawiano de Petrucci (ur. 18 czerwca 1466 w Fossombrone, zm. 7 maja 1539 r. w Wenecji) otrzymał przywilej na swój wynalazek odlewanych z metalu, ruchomych typów (czcionek) nutowych. Na zasługę wynalazku drukowania nut za pomocą ruchomych czcionek pretenduje dziś Jörg Reyser, który jeszcze w r. 1481 wydrukował w Würzburgu mszał kościelny, zawierający także nuty (z ruchomych czcionek), o czem niedawno dowiedzieliśmy się. Jednak, ze względu na kwestję najprostszego wykonania technicznego, zwycięstwo zostało po stronie Petrucciego, gdyż ten wprowadził jednoczesny druk nut z linjami, podczas gdy Reyser wytłaczał osobno linje i znaki nutowe.

W r. 1507 zjawiają się w Augsburgu już udoskonalone typy podwójne, t. j. nuta osadzona na systemie linjowym (stanie).

W tym trakcie Piotr Haultin ulepszył wprawdzie druk nut do pewnego stopnia przez redukcję niektórych znaków, lecz nierówności linjarne i nieestetyczny wygląd nie zachęcały do wprowadzenia tegoż w użycie.

Pierwszym francuskim drukarzem i wydawcą nut był Piotr Attaignant w r. 1526 i ta sprawa doznała rozkwitu dzięki poważnym pracom Baillarda, który na szereg udoskonaleń uzyskał przywilej w r. 1552, ale ten sam Baillard i jego spadkobiercy, którzy do połowy XVIII w. stale odświeżali przywilej nadany, przyczynili się do zatamowania rozwoju tej gałęzi we Francji.

Sposób drukowania nut „typami" zdawał się być już niepodzielnym, jednak w końcu XVI w. próbowano powrócić do sposobu poprzedniego, tylko z tą różnicą, że nuty rytowano na płytach (deskach) miedzianych i do nas doszła wiadomość, że pierwszym takim rytownikiem w r. 1586 był Szymon Verovia w Rzymie *).

Od tego czasu, rywalizując ze sobą i tym pobudzając siebie do udoskonaleń, przetrwały do dzisiejszych czasów dwa zasadnicze sposoby drukowania nut, a mianowicie: składany — czysto drukarski i rytowniczy (metalograficzny).

---

*) Z pierwszych wieków drukarstwa polskiego pozostały nam oprócz dzieła Stefana Monetariusa także niezmiernie rzadkie prace:

„Opusculum musice compilatum noviter per dum Sebastianum Presbiterum de Felstin. Pro institutione adolescentum in cantu simplici seu Gregoriano" — tłoczono w oficynie drukarskiej Jana Hallera w Krakowie, ok. 1518 r. „Opusculum Musices noviter Congestum per honorandum Sebastianum Felstinensem, artium Baccalarium pro institutione adolescentum in cantu simplici seu Gregoriano" (Tłocznia Hieronima Wietora w Krakowie, 1525 r.). Dzieło Jerzego Libana z Lignicy: „De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione sc. Lectionali, Epistolari et Evangelico libellus omnibus sacris iniciatis, Vicariis et Ecclesiae Ministris non minus utilis quam necessarius" (Druk. u Mateusza Scharffenberga w Krakowie, ok. 1539 r.) „Questiones Musicae in usum Scholae Northusianae per Joannem Spangenberg collectae. Summa cum diligentia auctae, castigatiusque editae" (U Florjana Unglera w r. 1546, powtórz. w r. ok. 1560).

„Melodiae Na Psalterz Polski, przez Mikolaia Gomolke uczynione. W Krakowie W Drukarni Lazarzowey Roku Pańskiego 1580".

„Rybałt stary wędrowny, dobrego bytu szukający, z Patrami y z Kantorami rozmawiający o Deliciach Spiewaków Kantorów, Rybałtów y Żaków. Teraz nowo wydrukowany. Kraków 1632".

„Tabulatura muzyki Abo Zaprawa Muzykalna, Według ktorej każdy, gdy tylko a b c znać będzie może sie bardzo prędko nauczyć śpiewać; y na wszelakich instrumentach to jest: na Skrzypcach — Klawikordzie y inszey Muzyce z not grać. (Następuje drzeworyt). Z różnych Autorów napisana dla pożytku poczciwey Młodzi. Przez Iana Alexandra Gorczyna. Cum Gratia & Privilegio S. R. M. w Krakowie, u Piątkowskiego, Roku 1647" (p. tab. XIII).

„Musices Practicae Erotemata. In usum studiosae. Juventutis, breviter et accurate collecta. Cracoviae, Ex Officina Francisci Caesarij, S. R. M. Typ. Anno M D C. L." (1650). Autor — Szymon Starowolski — ujawniono na 2-iej karcie.

*) Przy tej sposobności zalecam zbieraczom różnego rodzaju muzykalji zwrócić wyjątkową uwagę na pierwsze wydania dzieł J. S. Bacha (1685—1769), gdyż wielki mistrz sam rytował na miedzi swoje kompozycje i własnoręcznie odbijał je na prasie.

Następnym godnym zaznaczenia momentem w dziejach sztuki drukowania nut jest zastosowanie przez angielską firmę „Cluer und Walsh" w r. 1730 nutowych punsonów (stempli), dzięki którym, nuty stały się równiejsze i prawie zawsze jednakowe.

Punsony jednak nie wyrugowały wspomnianych wyżej drukarskich typów nutowych, udoskonaleniem których wsławił się w r. 1755 lipski Jan Breitkopf. Udoskonalenie polegało na wprowadzeniu złożonych typów nutowych, które składały się z najdrobniejszych części — nutowe główki, ogonki ósemkowe, linje stanu — ruchome.

System czcionkowy nut przeszedł przez szereg więcej lub mniej udatnych prób, nim w r. 1911 firma A. Numrich et C-o, w Lipsku rozpoczęła pracę nad ulepszeniem dotychczasowego systemu czcionkowego dla produkcji nutowej, chcąc doprowadzić sporządzone typy do podobieństwa rytowanych. Kilka lat trwały próby i sporządzanie nowych stempli, aż wreszcie wytworzono nowe czcionki. Figury nutowe odlane zostały w ołowiu, podczas gdy wszystkie linje poziome i pionowe są z mosiądzu i w odbiciu nie znać żadnego łączenia linji. Garnitur czcionek nutowych Numricha obejmujący około 350 figur wraz z linjami wprowadziła w Polsce drukarnia „Głosu Narodu" w Krakowie.

Także szeroko jest dziś praktykowane drukowanie nut z rytowanych płyt metalowych (ołów, cyna i antymonium) przez przeniesienie na kamień litograficzny. Płyty miedziane zaniechano już od lat stu. Drukowanie nut nie jest rzeczą prostą i składa się z dwóch momentów — złożenia lub sporządzenia „negatywu" nutowego i karty tytułowej.

Negatyw rytowany potrzebuje pracownika świadomego swego zadania. Negatyw składany wymaga pracy więcej machinalnej.

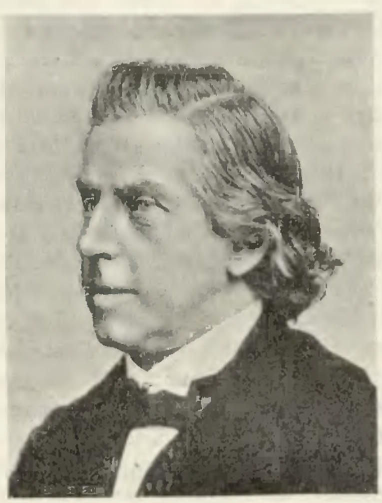
Jeżeli jednak uważnie zestawimy wytłoczoną stronicę z rękopisem muzycznym, to będziemy musieli przyznać, że zadawalniająco potrafi wywiązać się pracownik tylko posiadający spory zasób zasadniczych wiadomości muzycznych włącznie do umiejętności przekładania (partycje orkiestrowe, rzeczy chóralne i t. p.), nadto staranność, skrzętność i przezorność, są nieodzownym warunkiem pracy, gdyż korekta nut jest najtrudniejszą i najkosztowniejszą.

Edward Wrocki.

„CZEMU FALE WISŁY TAK WEZBRAŁY"...

(DUŃSKA PIEŚŃ LUDOWA NA CZEŚĆ POLSKI)

TWÓRCA śpiewanej przez cały naród duński, najpopularniejszej w Danji pieśni: „Hvorfor svulmer Weichsel floden" (Czemu fale Wisły tak wezbrały"), Niels Wilhelm Gade (1817 — 1890) początkowo wiolonczelista (wystąpił w Kopenhadze i Stockholmie), studjował muzykę u Feliksa Mendelssohna. Jako kompozytor otrzymał premjum „Towarzystwa Muzycznego" za uwerturę (1841) „Osian". W r. 1843 Mendelssohn-Bartoldy gra jego C-mol symfonję w Gewandhauzie w Lipsku. Gade otrzymuje stypendjum państwowe i odbywa podróż po Niemczech i Włoszech. Zostaje dyrygentem Gewandhauzu podczas nieobecności Mendelssohna, później jako jego współdyrygent. Wojna 1848 r. prowadzi go do Kopenhagi, Gade rezygnuje z wszelkiej karjery, by działać na terenie Danji, i prócz kilku gościn w Niemczech, Anglji i Holandji przez lat 40 aż do śmierci wiernie stoi na stanowisku dyrygenta kopenhaskiego „Musikforeiningen". W r. 1836 założona zo-



NIELS WILHELM GADE

stała w Kopenhadze „Musikforeiningen" — instytucja, odgrywająca decydującą rolę w dziejach muzyki duńskiej po dziś dzień. Gade był równocześnie organistą kościołów kopenhaskich, a od r. 1867 kierownikiem konserwatorjum, którego był jednym z założycieli. Pozatem stał w łączności ze wszystkimi i wszystkiem, co miało łączność z muzyką w Danji. Jego stanowisko tak niezwykle wybitne jest zrozumiałe ze względu na jego nazwisko o światowej sławie, oraz talent jako artysty i organizatora zarazem.

Twórczość Niels W. Gade jest bardzo bogata. Jako kompozytor uprawiał Niels W. Gade wszystkie rodzaje: symfonje (8 sztuk) kantyczki, koncertował solo, chórem i orkiestrą (Comala, Psyche, Korsfarene etc.), Uwertury (Osian, Hamlet, Michał-Anioł).

Wprowadził na scenę balet „Legenda Ludowa" oraz operę „Marietta". Najpiękniejszą jest jego opera „Elverskud" (dosłownie: „Strzał z oczu rusałki"), oparta na motywach starej ludowej pieśni duńskiej.

Muzyka Gade łączy w sobie ton skandynawski z międzynarodowym. Dzieła jego mają skończenie zaokrągloną formę, treść jasna, rzewna melodyjność nadająca się do śpiewu, instrumentacja pełna smaku efektowna, pełna wdzięku.

Gade jako kompozytor i dyrygent jest osobistością w Danji przełomową, prowadzącą z sobą nowy renesans muzyki, jak również „Towarzystwa muzycznego". Gade mógłby był zostać twórcą na większą światową miarę lecz jego twórczość nosi piętno krajowe, domowe, ponieważ dobrowolnie wybrał pobyt w kraju rodzinnym. Talent miał właśnie odpowiadający wymaganiom ówczesnym co do wielkiego formatu kompozycji (Wagner, Berlioz) — mimo to nie stał się tym twórcą potężnym. Był on za to tym, którzy duńskiej symfonji dał piętno narodowe, podobnie jak Grieg symfonji norweskiej.

Aż do roku 1800 Niemcy wywierały wpływ decydujący na duńską muzykę, nadając jej swój charakter. Po tym okresie muzycy duńscy jak: Kunze, Wegse, Kuhlau dążyli do nadania jej bardziej narodowego charakteru, lecz dopiero Niels W. Gade wprowadził do niej i oparł ją na motywach narodowych duńskich. Po nim czynił to też I. P. Hartman. W każdym razie po czasy Nielsen'a, sławnego dziś nowoczesnego i nawskroś oryginalnego kompozytora duńskiego jest Niels W. Gade jedynym muzykiem duńskim, którego dzieła grano raz po raz na wielkim świecie.

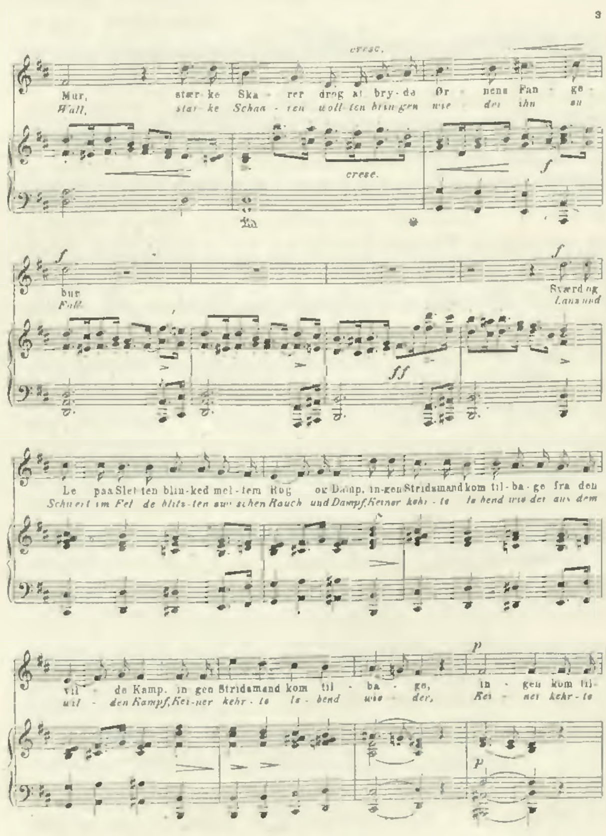
* * *

Jako człowiek: cichy, skromny, życie prowadził rodzinne, szanowne, jako ojciec rodziny, bez przygód i tragedji. Mimo łagodność potra-

Polsk Fædrelandssang.

(Polnisches Vaterlandslied.)





fił wszakże świetnie utrzymać rygor w orkiestrze. Był stanowczy; był świetnym wprost organizatorem i administratorem. Utrzymywał też przez całe 40 lat Towarzystwo „Musikforeiningen" na bardzo wysokim poziomie.

Zrezygnowanie z karjery i powodzenia światowego tem większe ma znaczenie dla jego ukochania ojczyzny, że był wszak najulubieńszym uczniem Mendelssohna i zajmował wybitne stanowisko współdyrygenta sławnego Gewandhausu w Lipsku. W Niemczech wogóle fetowano Gadego niezmiernie. Mimo to wrócił do Kopenhagi i przez 40 lat od 1850 aż do śmierci był dyrygentem „Musikforeiningen".

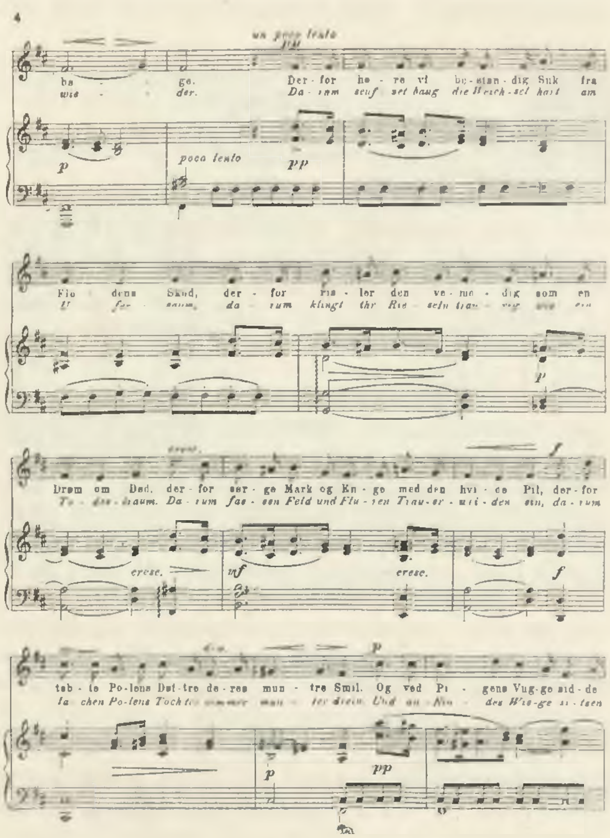
Charakterystycznym szczegółem dla duszy Gadego, jako człowieka, będzie fakt następujący. Razu pewnego gościł w Kopenhadze Brahms — który zaproszony został na przyjęcię do domu Gadego. W swój nietaktowny niemiecki sposób począł (było to po roku 1864) w przemówieniu wielbić Niemcy i mówić o ich misji rozszerzenia się i t. d. Nastała przykra cisza. Gade jako gospodarz powstał i odpowiedział godnie, że Brahms, aczkolwiek gość, nie powinien zapominać, iż jest on, Gade, dobrym duńczykiem i że Brahms znajduje się w dobrym duńskim domu.

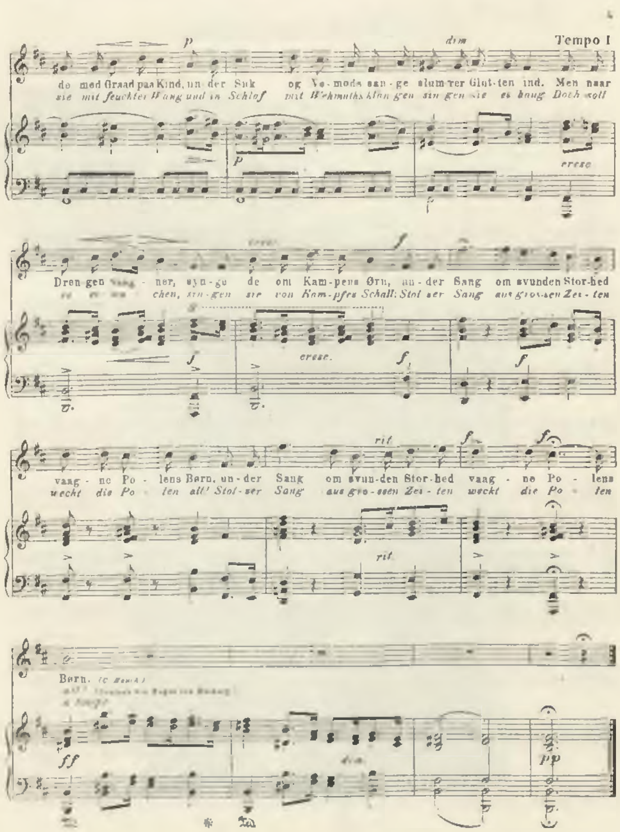
Wybitny powieściopisarz i poeta duński, Carsten Hauch, (ur. 1790 zm. 1872) początkowo studjował jako przyrodnik. Po złożeniu doktoratu udał się zagranicę. W Italji zachorował ciężko i musiano mu amputować nogę. Wystą-



CARSTEN HAUCH

pił jako pisarz dramatyczny utworem „Hamadryaden", poczem wydał „Bajazet", „Tiberius" oraz baśń poetycką „Söstrene paa Kinnekullen" (Siostry z Kinnekullen).





Po roku 1830, pod wrażeniem rewolucji polskiej napisał swą niezapomnianą powieść „En polsk Familie" (Rodzina polska; powieść przełożona na polski język i wiele innych), do której treści wszedł głośny bohaterski wiersz „Hvorfor svulmer Weichsel floden"? (Czemu fale Wisły tak wezbrały?) Do wiersza tego Gade dorobił muzykę i wiersz ten stał się najulubieńszą melodją narodu duńskiego, i przyczynił się niezmiernie do rozrostu sympatji Danji do Polski. Niema duńczyka, któryby nie znał tego wiersza i nie umiał go śpiewać!

J. M.

OPERA W POLSCE PRZEDROZBIOROWEJ

WCZEŚNIEJ niż u wielu innych narodów obudziło się wśród Polaków zamiłowanie do przedstawień operowych. Dzięki bowiem szczególnej predylekcji króla Władysława IV dla opery włoskiej, dostała się muzyka dramatyczna (dramma per musica do Polski już w roku 1628; a zatem krótko po jej wskrzeszeniu przez muzyków florentyńskich (1600). W karnawale tegoż roku odbyło się pierwsze przedstawienie operowe na ziemiach polskich. Warszawa wyprzedziła Paryż prawie o lat dwadzieścia. Wystawiono operę pod tytułem „Galatea", idyllę rybacką w muzyce, z świetnemi intermedjami, machinami i podobnemi rzeczami, sprowadziwszy do tego naumyślnie pewnego inżeniera mantuańskiego, pisze nuncjusz papieski, obecny na tem przedstawieniu. Rzecz podobała się Polakom ogromnie, a równocześnie bardzo ich zadziwiła, będąc zupełną dla nich nowością. Pierwszą tę próbę wystawienia opery włoskiej w Polsce podjął Władysław IV jeszcze jako następca tronu, niedługo po swoim powrocie z Włoch, gdzie jako przedstawiciel króla polskiego bawił na dworze książęcym we Florencji. Miał tu królewicz polski rzadką sposobność poznania u źródła nowo powstałej twórczości muzyczno-dramatycznej i najprzedniejszych okazów jej: na cześć jego bowiem urządzono przedstawienie operowe, z pośród których jedno było nawet prawdziwą premjerą. Opera ta nazywała się: „Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny" i została Władysławowi zadedykowaną. Muzyka pochodziła z pod pióra Franciszki Caccini, sławnej kompozytorki włoskiej, córki jednego z twórców opery. Jako dzieło o nieprzeciętnej wartości artystycznej i idealnie zapewne wystawione, spodobało się Władysławowi bardzo i zrobiło na nim wielkie wrażenie. To też postanowił uprzystępnić treść tej opery Polakom i poruczył obecnemu w swoim orszaku S. Jagodzińskiemu przetłomaczenie libretta. Przekład ten ukazał się w r. 1628 w Krakowie. Władysław IV przekonał się we Włoszech naocznie, jak wybitnie przyczyniały się przedstawienia operowe do uświetnienia uroczystości dworskich, nic więc dziwnego, że stał się gorącym zwolennikiem tej sztuki i że raz jej zakosztowawszy, stale się nią pragnął otoczyć. Marzenia swe o założeniu własnej opery nadwornej mógł jednak urzeczywistnić dopiero po śmierci Zygmunta III. Narazie więc starał się Władysław o zapoznanie swoich ziomków z operą włoską i obudzenie w nich zamiłowania do niej. Wydał w tym celu wspomniany już przekład libretta oraz urządził przedstawienie „Galatei", o której to operze nie znamy zresztą bliższych szczegółów. Umieścić przy dworze liczną trupę śpiewaków i muzyków nie było rzeczą łatwą, to też i w tym kierunku należało poczynić przygotowania. Tyczyły one szczególnie kapeli Zygmunta III, którą ustawicznie wzmacniano i dzięki pieczołowitości króla na wysokim utrzymano poziomie.

Władysław IV, wstąpiwszy na tron, urzeczywistnił marzenia swe o posiadaniu nadwornej opery i sprowadził sobie doskonałych śpiewaków włoskich. Nie bacząc na ogromny koszt, z którym było związane utrzymanie tak licznej trupy artystów, otoczył ją przez czternaście lat (1634—1648) najżyczliwszą opieką. W latach tych odbywały się przedstawienia operowe nietylko w Warszawie, lecz, zależnie od tego, gdzie dwór się znajdował, także i w innych miastach Polski. Koniecznem stało się, oczywiście, każdorazowe budowanie teatru, co czynili dwaj specjaliści inżenierowie, z których jeden nazywał się Bolzoni, a drugi Locci. Pierwszy z nich stawiał teatra tymczasowe, drewniane, a drugi urządzał sale widowiskowe i scenę. Ile czasu i nakładu pracy wymagało przygotowanie takiego teatrum, dowiadujemy się szczegółowo z opisu uroczystości w Gdańsku r. 1646 z okazji pobytu tam królowej Marji Gonzagi, żony Władysława IV. Powiada kronikarz, że sama budowa maszyneryj scenicznych trwała siedmnaście tygodni, a koszta wynosiły w dzisiejszej walucie około 200,000 złp. Rychło też okazało się budowanie kilku teatrów zbyt niepraktyczne i niebawem urządził Władysław stały teatr, pierwszy na ziemiach polskich. Mieścił się on w jednej z sal zamku warszawskiego i zawierał loże

dla pań, obszerny parter stojący dla panów, wreszcie miejsca honorowe dla króla, członków rodziny panującej i posłów zagranicznych. Zdawałoby się, że mając stały teatr do dyspozycji, każe król dawać liczne przedstawienia operowe. Tak jednak nie było. Wiemy dzisiaj, że przedstawień takich odbyło się zaledwie kilkanaście, a zatem mniejwięcej jedno na rok. Mała ta liczba tłomaczy się tem, że opera była przeznaczona tylko na wielkie uroczystości, jak otwarcie sejmu, wesele lub koronację, i choć wystawa każdej nowej opery wiele kosztowała, nie powtarzano jej prawie nigdy.

Dochowały się do dziś libretta tych oper, które trupa władysławowska wystawiała, partytury niestety zaginęły. Słowa układał jeden ze śpiewaków sopranistów, Virgilio Puccitelli. Muzykę komponował z pewnością kapelmistrz, siedzący w orkiestrze przy klawicymbale, Maciej Sacchi z Rzymu. Nic jednak pewnego w tym względzie powiedzieć nie można, a o stylu tej muzyki przypuścić jedynie należy, że był niezawodnie podobny do owego w Florencji, wyrobionego „stylo recitativo". Nie mogąc się wdawać w szczupłych ramach artykułu w opis choćby tylko pobieżny oper, wystawianych w teatrze Władysława IV, ograniczyć musimy się jedynie do wzmianki, że fabuła tych dramatów muzycznych obracała się przeważnie w sferze mitologji greckiej lub rzymskiej. Uzasadni to dostatecznie kilka tytułów tych oper, jak „Narciso transformato", „Armida abbandonata", „L'Euca" lub „Le Norre d'Amore e di Psyche". Nie ulega wątpliwości, że poziom przedstawień operowych w teatrze Władysława IV, musiał być bardzo wysoki, wielu bowiem zyskała scena ta zwolenników nietylko wśród Polaków, ale i cudzoziemców i sława jej szeroko się po Europie rozeszła.

Do tej świetności, do której doprowadził operę narodową Władysław IV doszła ona, po dłuższej przerwie, dopiero za Sasów. Już bowiem zaraz po śmierci Władysława rozeszła się trupa włoska, której nie mógł wobec niespokojnych czasów nadal utrzymać Jan Kazimierz. Spotykamy wprawdzie na teatrze w sali zamku warszawskiego przedstawienia dosyć liczne, między innemi nawet „Cyda" Kornelowego, o operze jednak nie słyszymy nic. Zbyt luksusowa to była zabawa na owe czasy zamętów politycznych. Następne wiadomości o przedstawieniach operowych dochodzą nas dopiero z okresu panowania Jana III. Dzięki usilnym staraniom królowej Marysieńki, podniósł się teatr dworski znacznie. Kapela nadworna została skompletowana, a zarazem sprowadzono i drużynę aktorów włoskich. Znalazł się także narodowy wierszokleta, który podobnie jak Pucciteli dostarczał słów do różnych operetek. Nazywał się Giovanni Lampugnani. W Djarjuszu sekretarza nuncjatury Jana Fagginoli, czytamy nawet, że w roku 1691 przedstawili muzykanci włoscy z kapeli królewskiej operę Lampugnaniego p. t. „Reprezentacja aktu, iż kochającym stateczności potrzeba". Przedstawienie to było jednak zupełnie odosobnione. Większe zamiłowanie do opery wraca w Polsce dopiero za czasów saskich. August II sprowadził do Polski liczne trupy aktorów włoskich i francuskich, którzy dorywczo dawali przedstawienia. Jedna grupa przybyła w roku 1715; grywała także i w Poznaniu. Stała ona pod przewodnictwem Tomasza Ristoriego i dawała, oprócz przedstawień dramatycznych, także opery komiczne, zwane buffo. Na czele małej kapeli stał syn Ristoriego, a jednym z jej członków był słynny flecista, Jan Joachim Quantz.

Ważnem zdarzeniem dla rozwoju opery w Polsce było wybudowanie przez Augusta II w Warszawie r. 1724 „opernhauzu", budynku coprawda nietrwałego lecz oddającego tymczasowo ogromne usługi. W tym to gmachu odbywały się stałe przedstawienia operowe włoskie, dostępne dla każdego. Jest rzeczą zrozumiałą, że w ten sposób szerzono nader skutecznie zamiłowanie do teatru a opery w szczególności. To też kiedy w roku 1748 August III zbudował nowy teatr w kształcie podkowy o trzech piętrach, znalazł już w Warszawie stałą publiczność teatralną. Grywała tu znakomita włoska trupa Bertoldiego komedje, opery buffa, balety a nawet tragedje. Przedstawienia operowe dawał natomiast zespół Drezdeński tylko dorywczo. Ponieważ jednak spotykały się one z wielkiem upodobaniem Polaków, przeto przeniósł August III całą operę drezdeńską do Warszawy na przeciąg pięciu lat. Znakomity ten zespół, bodaj czy nie najlepszy w Europie grywał opery najcelniejszych kompozytorów włoskich, wszystkie prawie do tekstów słynnego Piotra Metastasiego. Były to kompozycje należące do najsławniejszych twórców operowych szkoły neapolitańskiej. Najczęściej znajdowało się między nimi nazwisko dyrektora opery drezdeńskiej, Adolfa Hassego, niemca z pochodzenia, piszącego jednakże tylko w stylu włoskim. Wartość muzyczna tych oper polegała przeważnie na kantylenie pełnej ekspressji, na skoncentrowaniu całej treści ideowej w linji melodyjnej, niekiedy bardzo plastycznie ilustrującej wszelkie uczucia. Niezwykła szczerość wyrazu dramatycznego była jedną z głównych zalet tej muzyki. Libretta Metastasiego, jakgdyby stworzone tylko do kompozycji operowej pisane były na temata wzniosłe, szlachetne, przeważnie klasyczne. Znajomość ich, była w Polsce jeszcze przed przybyciem opery drezdeńskiej rozpowszechniona, istniało bowiem już kilka tłumaczeń wielbionego poety.

Na poziomie tak niezwykle wysokim sto-

jąca opera musiała jak najkorzystniej wpłynąć na upodobania słuchaczy, i czynić ich wybrednymi, a pozatem musiała wybitnie pobudzić u nich zamiłowanie do sztuki teatralnej. Udało się to tak dalece, że posiadanie teatru uważano odtąd wśród arystokracji polskiej za rzecz modną a zatem konieczną. Mnożą się teatry prywatne w rezydencjach magnackich. Przeważnie jednak odbywały się tam przedstawienia dramatyczne lub operetkowe. Niekiedy zdarzały się jednak i przedstawienia operowe. Teatr Lubomirskiego, wojewody krakowskiego wystawiał opery, między innemi i historyczną operę p. t. „Venceslao" (1725) układu Apostoła Zena, librecisty dworu wiedeńskiego. Pozatem wiemy, że w r. 1755 dano operę włoską w teatrze Franciszka Potockiego w Tartakowie. W ciągu wieku XVIII za panowania Stanisława Augusta powstało jeszcze więcej teatrów prywatnych, a przedstawień operowych odbywało się także więcej. Grywano zwłaszcza opery komiczne, wymagające tylko skromnego aparatu scenicznego oraz dawano często balety. Niepodobna oczywiście wobec szczupłości miejsca wymieniać wszystkich dworów, które dobrą rozporządzały orkiestrą a więc i uprawiały operę. Wymienić należy jednak teatr Radziwiłłów w Nieświeżu, który wśród teatrów magnackich z wieku XVIII jako najokazalszy znany był w całej Polsce. Doczekali się ostatecznie Polacy jeszcze przed ostatecznym upadkiem państwa pierwszej opery polskiej. Była nią Macieja Kamieńskiego „Nędza uszczęśliwiona" opera w dwóch aktach do słów X. Bohomolca przez Wojciecha Bogusławskiego przerobionych na libretto, wystawiona w r. 1778.

I odtąd stale wzrasta twórczość operowa polska, wywalczając sobie w repertuarze obok oper włoskich i francuskich miejsce coraz poważniejsze. Dzieje te obejmujące czasokres od rozbiorów aż do dni dzisiejszych stanowią historję opery polskiej w przeciwieństwie do okresu od Władysława IV aż do rozbiorów obejmujących dzieje opery zagranicznej w Polsce. Rzuciwszy jeszcze raz wzrok wstecz na historję opery w Polsce niepodległej przyznać musimy, że jakkolwiek opera ta była cudzoziemską, to jednak wpływ jej cywilizacyjny był niezaprzeczony. Wyrobiła ona nietylko wśród Polaków szczere zamiłowanie do sztuki teatralnej, lecz wykształciła także ich smak artystyczny, a powodzenie jakiem się cieszyła było zarazem najlepszą miarą kultury ówczesnego społeczeństwa polskiego.

Z. L.

MONIUSZKO A TEATR WILEŃSKI W R. 1859—60

PRZYCZYNEK DO HISTORJI TEATRU WILEŃSKIEGO*).

LATA 1859—60 stanowią okres przełomu dla teatru wileńskiego, który już wyczuwał zakusy rządu petersburskiego na polskość bojowego ducha wilnian. Do każdej sztuki dramatycznej polskiej od roku 1845 dodawano rosyjski wodewil.

Niektórzy aktorzy polscy musieli grywać je po rosyjsku. Do składu towarzystwa zaczęli wchodzić rosjanie. Opery włoskie — jak Norma, Łucia, Faworyta, nie ściągały publiczności, umiejącej je na pamięć. Halka, jedyna Halka, figurowała jako opera narodowa — ale i dla niej nierówną była łaska publiczności. Dramat polski walczył wciąż z cenzurą. Oprócz cenzury wileńskiej, — czuwała nad Wilnem opieka Komitetu Cenzuralnego w Warszawie. Gubernatorowie wileńscy, podpisując afisze — liczyli się ze spisem akceptowanych w Warszawie sztuk, mając wolną rękę do wykreślania „niebezpiecznych" słów. Reżyserja wileńska musiała liczyć się poniekąd z duchem sceny warszawskiej — dążąc jednak możliwie do wykonywania sztuk lepszych tłomaczonych lub autorów miejscowych. — O repertuarze ówczesnym warszawskim, aktor wileński — Dąbrowski pisze do dr. Szlagiera: „Warszawa tylko operą i baletem wojuje, a komedje i dramy — tłomaczone". — W Archiwum wileńskiem dotąd leżą stosy ówczesnych tłomaczonych dramideł.— Szlagier jednak — jak mógł przemycał celniejsze utwory i chciał dla nich ściągnąć do Wilna Salomeę Palińską, z którą prowadził właśnie pertraktacje Dąmbrowski, zachęcając ją „do powrotu na „ulubioną" przez nią scenę „kochanego Wilenka". — Artysta roztaczał przed nią obraz pola popisu na drugiej ongi scenie naro-

*) Materjały: 1) Antoni Miller: Hist. Teatru Polskiego i Muzyki na wschodnich rubieżach Rzplitej Polskiej. 2) Nariad dir. Rasporiaditiela Szlagiera. Arch. p. Wil. (Rękopis do druku). 3) Listy aktorów do Szlagiera — tamże.

dowej — o „różności ról klasycznych" — które w Warszawie, jak to podkreśla w referacie do Szlagiera, „są w roku bieżącym bardzo przez cenzurę ograniczane". — Palińska chętnie się zgadzała na powrót do Wilna, o ile „ją puszczą". — Widocznie w jej oczach scena wileńska stała na odpowiedniej wysokości — skoro wyrażała tę gotowość, akcentując że „utrzymują wszyscy, iż tylko ja jedna jestem godną Halpertowej następczynią".

Nad sceną wileńską — kierowaną sprężystą dłonią dyr. Szlagiera — czuwał nieustannie Stanisław Moniuszko, od paru lat siedzący już przy pulpicie opery warszawskiej. Obchodziły go gorąco losy forpoczty kultury polskiej na rubieżach Litwy. Wiedział — z jakimi trudnościami walczyły dramat i opera, podtrzymywane siłami Rostkowskiej, Zeligera, Nowakowskiego, Dąbrowskiego i innych artystów, którzy podtrzymywali — o ile mogli, tradycję dawnej świetności opery z czasów Morawskiej, Każyńskiego, Skibińskiego i Szmidtkofa. Moniuszko rozumiał, jak niezbędna była opera, chociażby nawet włoska — w Wilnie, jako łącznik kulturalny z Zachodem. Troszczył się też i o utrzymanie „Halki" w repertuarze wileńskim. Świadczy o tem nieznany list Moniuszki do Szlagiera z dn. 4—5 września r. 1860. Oto treść jego: „Szanowny Panie. Nie mogąc doczekać się obietnic jedynego na całą Warszawę kopisty, zdecydowałem się popruć mój rękopis i w częściach, potrzebnych dla sceny wileńskiej, przesłać go Panu i polecić łaskawej opiece z prośbą ażebym po przerobieniu na miejscową orkiestrę moją partyturę mógł mieć coprędzej napowrót. Cała orkiestrowa Partycja „Halki" jest w robocie. Nie opuści wszakże prassy przed Nowym Rokiem. Pozwól mi Pan mieć nadzieję, że i Wileńska Teatralna Bibljoteka zażąda exemplarza, kt. bodaj około 30 rb kosztować będzie. Co się tycze Rigoletto, rzecz tak się ma. Może pan mieć orkiestrowe głosy sztychowane, co Panu ogromnie oszczędzi na partyturę, której w takim razie najmniejszej potrzeby nie będzie, gdyż już Panu sporządzę fortepjanową, na której dla dyrygenta odznaczę całą instrumentację, co najwięcej Panu 3 rb. za fortepjanową part. (a mnie za robotę dobre słowo)(!) kosztować będzie. Pisałem do Medjolanu zapytując o cenę tych głosów. Niemam jeszcze odpowiedzi. Exemplarze Halki załączam do... (nieczyt.) i polecam się życzliwości Sz. Pana Dobrodzieja, — przyjaciel i sługa. Stanisław Moniuszko. Kapelmistrz 1860 r. dn. Wrzes. 5 dnia. Warszawa, Krak. Przedm. 71.

Moja żona bardzo dziękuje za pamięć o pani Chocianowskiej i nadal Pańskim względom poleca. Teatr jest dla tej zacnej Pani prawdziwym posiłkiem ducha. Za exempl. Halki opłaciłem zł. 17."

Krótki list — a jakże wymownie charakteryzujący duszę Mistrza! W nawale pracy, jeszcze przepisuje darmo partycje, pisze listy, daje rady ułatwia pracę kapelmistrzowi, — pożycza własny exemplarz, i... pragnie tylko dobrego słowa!

Dr. Antoni Miller.

W KWESTJI PROJEKTU FILHARMONJI LUDOWEJ

(DOKOŃCZENIE)

POZA profesjonalnymi koncertami symfonicznymi i chóralnymi o charakterze wybitnie popularnym funkcjonowały w Niemczech oczywiście niezliczone, często na bardzo wysokim poziomie artystycznym stojące „Musikvereiny", „Liedertafel" i t. p. organizacje muzyczne, propagujące wśród najróżnorodniejszych związków muzykę, dobrą muzykę.

W demokratycznej Francji sprawa ta przedstawia się również niezgorzej. Na koncertach symfonicznych paryskich, w olbrzymich salach Chatelet, Cirque d'hiver, Théatre des Champs Elysée i t. d. jest bardzo mało miejsc drogich, a poza stałymi koncertami symfonicznymi Colonne, Lamoureux, Pasdeloup i Konserwatorjum, odbywają się inne koncerty symfoniczne, organizowane przez mniej słynnych niż tamte dyrygentów. Oprócz tego, czasami po parę razy

tygodniowo, otwiera swoje liczne wrota jedna z największych sal na świecie, Trocadero, mieszcząca 5 tysięcy osób. Tu za przeciętną cenę jednego franka, słyszeć można koncerty świetne, o programach przepięknych, przy współudziale największych francuskich a nawet i międzynarodowych „gwiazd". Tu organizował swoje koncerty z doskonałym chórem ochrzczonym poetycznie „Le choeur de Mimi Pinson", słynny kompozytor Gustave Charpentier oraz brat jego Wiktor. Tu dyrygował kapelmistrz-arystokrata, ks. d'Harcourt, najwspanialszemi oratorjami. Tu najczęściej wykonywano nader okazale najmonumentalniejsze dzieło Berlioza „La damnation de Faust", na zwiększoną orkiestrę symfoniczną z solistami i chórami. A pełno bywało zawsze, bo „umuzykalnione" już szeroko masy społeczne łaknęły takiej przepysznej duchowej strawy.

Na wiosnę, w historycznym ogrodzie Tuilleries, w śródmieściu, ministerstwo Sztuk Pięknych organizuje stale dla skromnej publiczności wyśmienite koncerty orkiestrowo-chóralne, z współudziałem solistów Wielkiej Opery i Opery Komicznej (są to oczywiście dwie instytucje rządowe), koncerty, na których wykonywa się fragmenty najlepszych francuskich oper z repertuaru tych dwóch wspaniałych teatrów. Ceny miejsc od 4-ch franków do 50-ciu centimów.

Na 14-go lipca w Święto Narodowe Francji, dwa te wyżej wymienione teatry wraz z miejską operą „Gaité Lyrique" grają darmo dla mas. Ogonki dnia tego rozpoczynają się o świcie. Oprócz tego, trzy te wielkie teatry liryczne dają często prawdziwie popularne popołudniowe przedstawienia.

„Magistrackie" koncerty odbywają się, pozatem wszystkiem, co jakiś czas po 20-tu „mairies" Paryża — a jako przeciwstawienie do tych ostatnich „laicznych" koncertów J. E. kardynał-arcybiskup Paryża zezwala na wykonywanie najwspanialszych oratorjów i mszy muzycznych po wszystkich większych kościołach stolicy.

Na prowincji, w Lyon, Bordeaux, Toulouse, Angers, Nancy, Rouen i t. d. istnieją specjalne wielkie popularne koncerty symfoniczne, w których sam często jako zaproszony dyrygent czynny brałem udział. Oprócz muzyki orkiestrowej funkcjonują prawie wszędzie, po całej Francji, t. zw. „Orfeony", t. j. koła śpiewacze, jak również najrozmaitsze orkiestry Związków Zawodowych, często zupełnie pierwszorzędne.

Zarówno we Francji, jak i w Niemczech, do popularyzowania „dobrej" muzyki przyczyniają się ogromnie świetne orkiestry wojskowe, które po wszystkich ogrodach i większych skwerach dają doskonałe gratisowe koncerty. Orkiestra francuskiej Garde Republicaine jest w swoim rodzaju obecnie najlepszą na świecie, odbywa podróże „reprezentacyjne" literalnie po obu półkulach, zbierając wszędzie zasłużone laury, szerząc wszędzie najlepsze pojęcie o kulturalności i o niewygasającym artyzmie Francji — narzędzie to propagandowe lepsze i częstokroć skuteczniejsze od zwykłych zabiegów oficjalnego przedstawicielstwa kraju, od dyplomacji. Narzędzie takie bowiem „gaf" popełnić nie może!

W Anglji znany mi jest wymowny przykład w wielkiem szkockiem przemysłowem mieście, w Glasgow'ie, gdzie z inicjatywy naszego rodaka, p. Emila Młynarskiego, długoletniego dyrektora i kapelmistrza znanej drużyny symfonicznej, która się stale produkowała w „Andrew's Hall'u", zostały wprowadzone oddawna typowe popularne koncerty symfoniczne w „The City Hall" (2.500 miejsc) i właśnie w samem centrum zamieszkałej przez masy pracujące dzielnicy. Cena przeciętnych miejsc nie przekracza 1-go szylinga — za to koncerty te cieszą się do dzisiejszego dnia dużem i nieustającem powodzeniem.

Nawet w carskiej Rosji działo się pod względem muzycznym w ostatnich 20-tu latach caratu dobrze — a gdyby akcję rozpoczęto o może 20-cia lat wcześniej, lepiej uświadomione masy nie byłyby się zapewne dopuściły tak krwawych ekscesów.

W Petersburgu, wystawiono na Kronwerskim Prospekcie, zbudowany z olbrzymiego żelaznego pawilonu maszyn wszechświatowej wystawy z Niżnego-Nowgorodu, tytanicznych rozmiarów „Narodnyj Dom" *)

Instytucja ta była w Europie niewątpliwie

---

*) Szczegółów, dotyczących tej jedynej w swoim rodzaju na świecie organizacji, udzielił mi łaskawie reżyser generalny opery warszawskiej, p. Adolf Popławski, kilkoletni kierownik sceny Wielkiego Teatru w „Narodnym Domie", w Petersburgu.

unikatem. Mieściła ona w swych murach tyle poszczególnych instytucji, tyle atrakcji i widowisk, że opowiadanie o nich wydać się może bajką.

A więc pośrodku gigantyczny hall z otwartą sceną. Na prawo od niego Teatr Wielki, na lewo Teatr Dramatyczny, po dwóch dalszych bokach dwie inne hale, mieszczące jadłodajnie i bibljoteki. Na piętrze balkony, w suterenach jeszcze olbrzymie korytarze — poza tem wszystkiem kolosalny ogród z wielką sceną letnią. W Teatrze Wielkim (3,500 miejsc) wystawiano z niebywałym przepychem opery, przeważnie rosyjskie, dawano koncerty symfoniczne i chóralne. Teatr Dramatyczny funkcjonował aż trzy razy dziennie: o 12-ej w południe, poranki dla dzieci, o 3½ po południu przedstawienia lżejsze, o 8-ej wieczorem, t. zw. wielki repertuar, złożony z niebywale wystawowych ogromnych sztuk oraz z dramatów czysto rosyjskich, klasycznych. Wystawa dramatu z czasów Napoleońskich, „Rok 1812", zasłynęła przepychem swoim na cały świat. W centralnym, ogólnym hall'u odbywały się, również trzy razy dziennie, na otwartej scenie, przedstawienia, na które składały się najróżnorodniejsze atrakcje, jednoaktówki, poszczególne sceny z oper, koncerty cywilne i wojskowe i t. d. W przestronnych suterenach były też rozmaite atrakcje. Ogólne wejście kosztowało 10 kopiejek! Za tę cenę widz miał prawo do wszelkich widowisk w hall'u centralnym, do bibljotek i do piętrowych miejsc w teatrach, w których najdroższe miejsca parterowe kosztowały półtora rubla. W święta przesuwało się pono przez turnikiety do 40.000 osób dziennie. W jadłodajniach porcja zupy kosztowała 5 kop., porcja mięsa 10 kop., przyczem alkoholu nie wydawano. Finansowało państwo, rządził „Narodnym Domem" komitet narodowej trzeźwości, z ks. Oldenburskim na czele.

„Narodnyj Dom" w niczem nie ujmował frekwencji ani innych teatrów, ani innych koncertów.

W Moskwie organizowano głównie na wiosnę i w lecie typowe codzienne popularne koncerty symfoniczne, w ogromnym podmiejskim parku z wejściem po 25 kop.

Mógłbym jeszcze podobnych przykładów popularyzowania sztuki, a tem samem werbowania publiczności dla sztuki, przytaczać bez liku, przykładów, widzianych na własne oczy w Belgji, Hiszpanji, Włoszech, w Skandynawji— lecz poco więcej o tem pisać! Czyż nie jest jasnem, że można i trzeba i u nas coś zdziałać, zdziałać dobrze a z pożytkiem dla ogółu i dla sztuki? Czyż sztuka wreszcie ma być jakimś przywilejem pewnej tylko elity intelektualnej— elity zubożałej zresztą? Czyż nie jest obowiązkiem naszym podniesienie poziomu duchowego szerokich mas, danie tym masom jaknajwiększej dozy zasłużonych ciężką pracą a zdrowych, uszlachetniających rozkoszy — z drugiej zaś strony dać pole działania wszystkim pracownikom muzycznym? W kulturalnem państwie żaden talent nie powinien się zmarnować, a każda jednostka ma jednakowe prawo do bytu.

Zorganizowanie akcji propagandowej, skutecznej i pożytecznej dla osiągnięcia podobnych celów jest łatwe, wdzięczne — zorganizowanie takie jest zresztą nareszcie w toku — ospałość naszych pesymistów już temu przeszkodzić nie zdoła.

W niniejszym zarysie krótkim, miałem na myśli zaznajomić czytelników ze sposobami popularyzowania muzyki w najrozmaitszych środowiskach europejskich oraz z rezultatami, jakie osiągnięto, nietylko pod względem „umuzykalnienia" mas, lecz jednocześnie i pod względem rozwoju twórczości rodzimej. Przyjrzyjmy się teraz, co robiono i co zrobiono u nas.

Na jesieni zwrócił się do mnie jeden z najpoważniejszych recenzentów muzycznych warszawskich z zapytaniem, czy nie zechciałbym napisać dla jego pisma artykułu na temat, który uważałbym za chwilowo najaktualniejszy. Propozycję przyjąłem i obrałem bez zawahania jako leimotiv: „O popularyzowaniu muzyki symfonicznej u nas i zagranicą", zdając sobie sprawę, jak mało u nas o tej kwestji dotychczas myślano. Artykuł mój pojawił się w jednym z najpoczytniejszych dzienników stołecznych i nie przeszedł niepostrzeżenie. Była to, na samem początku sezonu, jedna z pierwszych suggestji konieczności stworzenia żywotnego, dużego organizmu, którego zadaniem byłoby systematyczne i konsekwentne „umuzykalnianie" jaknajszerszych mas społecznych.

1-go stycznia, L. M. Rogowski, w artykule, zatytułowanym „Sprawa Filharmonji", porusza

kwestję potrzeby organizowania „tanich" dzielnicowych koncertów symfonicznych.

Prof. St. Kazuro wydaje broszurę, zatytułowaną „Polska pieśń ludowa i jej znaczenie dla kultury narodowej". W broszurze tej omawia autor szczegółowo konieczność: 1) utworzenia lotnych kapeli ludowych dla szerzenia kultury pieśni w całej Rzplitej; 2) utworzenia Filharmonji ludowej; 3) załatwienia palącej sprawy przygotowania nauczycieli śpiewu dla szkół ogólnokształcących.

Prof. Tadeusz Czerniawski, z ramienia „Wydziału Oświaty i Kultury przy Magistracie m. st. Warszawy" organizuje z coraz większem powodzeniem szereg tanich Koncertów Kameralnych i solowych, w sali Konserwatorjum oraz w różnych salach dzielnicowych.

Znany kompozytor Ludomir Różycki, zaraz po powrocie swoim z zagranicy, wyraża w kilku doskonałych artykułach szczerą sympatję swą dla rozpoczętego ruchu.

Wśród Związków Zawodowych wyłaniają się coraz liczniejsze projekty stwarzania orkiestr własnych i organizowania koncertów...

Cały ten budzący się do czynu ruch powstaje w uświadomieniu, że dla krzewienia kultury muzycznej wśród szerokich mas nie zdziałano u nas dotąd właściwie nic realnego i trwałego. (Czyż mogło być inaczej w okresie 150-cioletniego jarzma!).

Kwestja stawała się w Warszawie coraz aktualniejszą wobec rosnącego u publiczności niepowodzenia koncertów Filharmonji Warszawskiej, niepowodzenia, którego bezsprzecznie dwiema głównemi przyczynami były: wysokie ceny miejsc i brak zainteresowania do muzyki szerokich mas społecznych.

Nagła potrzeba stworzenia nowej dużej, popularnej organizacji muzycznej dała się odczuć tak wyraźnie, że projekt założenia „Wszechpolskiej Filharmonji Ludowej" zarysował się z całą mocą przed wyobraźnią kilkunastu ludzi czynu — „Filharmonji Ludowej", któraby zgoła nie była instytucją konkurencyjną dla istniejącej, starej Filharmonji Warszawskiej, ani też dla Filharmonji Poznańskiej lub innej — „Filharmonji Ludowej", której akcja rozpostarłaby się na najszersze koła społeczne nietylko stolicy, lecz i całego kraju, z celem: 1) racjonalnego i systematycznego umuzykalniania mas za pomocą „dobrej muzyki", poprzedzonej często odpowiednim odczytem; 2) dania zajęcia marnującym się niezliczonym zrzeszonym pracownikom muzycznym i jednostkom; 3) propagowania szeroko obok najlepszej muzyki obcej muzyki polskiej, zbyt skąpo uwzględnianej przez istniejące starsze instytucje muzyczne. Zadanie piękne, niełatwe do szybkiego zrealizowania, godne jednak entuzjazmu prawdziwych Polaków musiało zjednoczyć w sposób najnaturalniejszy tych ludzi, którzy najsilniej potrzebę stworzenia takiego organizmu wyczuli.

I tak powstał w końcu ubiegłego miesiąca, po kilku wstępnych zebraniach, tymczasowy pierwszy komitet organizacyjny przyszłej „Wszechpolskiej Filharmonji Ludowej", który będzie miał przed sobą pracę długą i nieraz mozolną, lecz cel jasny, świetlisty i prosty...

Adam Wieniawski.

WALKA O PRAWA MUZYKI POLSKIEJ

TOCZĄCA się od pewnego czasu w prasie warszawskiej walka o prawa, przynależne muzyce polskiej w jej własnym kraju, spotkała się z repliką. Przeciw tym najzupełniej słusznym dążeniom wystąpił vicepr. Stow. przyjaciół muzyki symfonicznej p. Karol Szymanowski. Przemówił pro domo suo et pro musica sua, wziął pod obronę swoich sprzymierzeńców z Filharmonji warszawskiej i sam chciał zmonopolizować polską twórczość muzyczną wyłącznie w swoich rękach.

Takie wnioski można wyciągnąć z artykułów p. Szymanowskiego, umieszczonych w Nr. 101—103 i 104 „Kurjera Warszawskiego."

W każdym razie artykuły te otworzyły pole do dyskusji. Pragnę więc przedstawić drugą stronę medalu i wypowiedzieć parę słów na temat: co o tej sprawie sądzić mogą wszyscy inni zainteresowani muzycy?

Przedewszystkiem nikt rozsądnie myślący nie pragnie, ażeby Filharmonja grała wyłącznie utwory polskie, albo wykonywała wszelkie kompozycje „niedopieczone" by tylko polskie jak mówi p. Szymanowski. Przeciwnie w interesie kompozytorów polskich jest kształcić się na dobrych wzorach, zatem wszyscy zawsze mile słuchamy wszelkich arcydzieł zagranicznych.

Życzenia, dotyczące naszej muzyki, polegają na tem, ażeby: każdy utwór polski, uznany za dobry, był chętnie przez kierownictwo koncertów w Filharmonji przyjęty, nie później jak po paru miesiacach (a nie latach), sumiennie wykonany, i stosownie do swego powodzenia na następnych koncertach powtarzany.

Jak jest stały repertuar dzieł zagranicznych, tak również powinien być stworzony stały repertuar polski.

Kwalifikowanie utworów powinna dokonywać specjalna komisja honorowa, obradująca wspólnie z kapelmistrzem Filharmonji.

Na każdym koncercie (z wyjatkiem koncertów specjalnych) powinno być wykonanych parę utworów polskich dawniejszych i nowszych kompozytorów. Koncerty tak zw. „polskie" złożone z samych tylko utworów polskich należy skasować. Muzyka polska w Polsce bowiem nie jest już czemś osobliwem, więc koncerty takie jako osobliwość można organizować w Paryżu czy w Londynie, ale nie w Warszawie.

Reasumując wyżej wyluszczone żądania, dochodzę do wniosku, że aczkolwiek my, jako obywatele polscy mamy bezwzględne prawo wymagać pierwszeństwa we własnym kraju, jednak na razie żądamy choćby równouprawnienia muzyki polskiej z obcą.

Niestety! Filharmonja nawet tego nam nie daje!

Przejdźmy punkt za punktem.

Przyjmowanie nowych utworów polskich przez obecną imprezę Filharmonji odbywa się w takim tonie niemiłym, że nie jeden kompozytor woli się cofnąć, niż prosić o zagranie swej kompozycji. Sądzę, że impreza sama powinna dbać o wzbogacenie repertuaru nowemi utworami i zachęcać kompozytorów do tworzenia, a nie zniechęcać. Gdy wreszcie utwór zostanie przyjęty, musi się dobrze wyleżeć na półkach bibljotecznych, zanim zostanie wykonany. Przy tem wykonaniu „łaska" panów kierowników Filharmonji daje się odczuć kompozytorowi i utwór, przygotowany „sobotnim szychtem na niedzielny targ", nareszcie rozbrzmiewa na estradzie... ale o powtarzaniu go na innych koncertach niema mowy. Obowiązek z konieczności został spełniony, „łaska" się objawiła, bądź z tego szczęśliwy i... koniec.

W stosunku do muzyki zagranicznej impreza nie szczędzi kosztów na nuty, na opłacanie praw autorskich, odnosi się wogóle z pietyzmem, muzykę zaś polską traktuje jako malum necessarium, od kompozytorów naszych wymaga bezpłatnego dostarczania materjału nutowego, o żadnych tantjemach nie chce słyszeć, poza tem bagatelizuje ją, lekceważy, nawet ośmiesza.

Charakterystycznym jest fakt, że dzieła polskie, które się podobały publiczności, właśnie jakby dlatego nie są powtarzane. Taki los spotkał w ostatnich czasach poemat „Villafranca" Rogowskiego, „Anhellego" Różyckiego i wiele innych.

P. Szymanowski przedstawia w cyfrach rzekomą mnogość utworów polskich, wykonanych w obecnym sezonie. Na to odpowiem, że dawny dyrektor tej instytucji, p. A. Raichman, też wojował cyframi, a jednocześnie Mieczysław Karłowicz musiał płacić za salę i orkiestrę dla wykonywania swoich dzieł...

Tu trzeba pokazać nie chłodne cyfry, lecz dobre serce muzyce, która rozwijała się w tak ciężkich warunkach w czasie niedawnej naszej niewoli! Dlatego na czele Filharmonji powinien stanąć człowiek, kochający naszą rodzima twórczość muzyczną, szczerze dbający o jej rozwój i prawdziwy przyjaciel naszego świata muzycznego.

Drugą przyczyną, dla której muzyka polska nie znajduje w Filharmonji właściwego oddźwięku jest to, że instytucja, od której zależą losy muzyki naszej, nie może być w żaden sposób przedsiębiorstwem, znajdującem się w rękach każdego, kto da odpowiednią gwarancję materjalną. Wszak kilka lat temu Filharmonię dzierżawił pewien piekarz... Wogóle na czoło tej instytucji wysuwają się osoby, których ogół może nie życzyłby sobie... Nic też dziwnego, że społeczeństwo nie poczuwa się do żadnych obowiązków

względem instytucji, w której sprawach niema głosu.

Jestem zdania, że Filharmonja powinna mieć ustrój społeczny, a więc swoich członków, którzyby wybierali zarząd, a ten kierowników artystycznych.

Muszę zwrócić uwagę, że istniejące obecnie przy Filharmonji Stowarzyszenie przyjaciół muzyki symfonicznej nic z tem wspólnego niema.

Zasadniczo chodzi o to, ażeby losy muzyki polskiej nie zależały od absolutyzmu jednej czy tam dwóch osób, lecz od samego społeczeństwa.

Tadeusz Joteyko.

DRUGA SYMFONJA JERZEGO LEFELDA

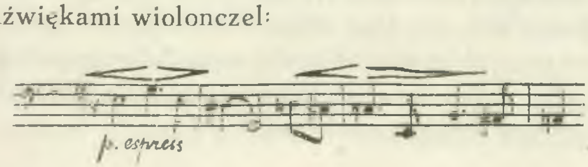
SYMFONJA jest królową form muzycznych. Najuboższa nawet myśl dźwiękowa, rozwinięta w sposób symfoniczny, nabiera życia i barwy, znajdując na palecie orkiestrowej swój najdoskonalszy, tysiącznemi odmianami nacechowany wyraz. W orkiestrze, jak w kolorowej tęczy, załamują się wszelkie możliwe najcudniejsze i najróżnorodniejsze promienie, nigdy niewyczerpanych pomysłów muzyka-twórcy, w niej przegląda się myśląca i czująca dusza człowieka, tęskniąc za światem lepszym, niż ten na którym żyjemy, stwarzając sobie tęczowe miraże, utkane z realnych i lotnych cegiełek dźwiękowych.

Symfonja jest probierzem sił kompozytora. W niej kojarzą się wszelkie formy twórczości muzycznej począwszy od kilkutaktowego zdania, a skończywszy na małych i wielkich pieśni.

Klasyczną a typową dla symfonji jest sonatowa forma czteroczęściowa (Allegro, Andante, Scherzo i Finale) której tradycja sięga jeszcze czasów szkoły Mannheimskiej i klasyków wiedeńskich (XVIII w.)

Ściśle klasyczną konstrukcję posiada nowa symfonja Jerzego Lefelda, grana po raz pierwszy w sezonie bieżącym w Filharmonji na poranku pod dyr. J. Oziminskiego.

E-mol jest tonacją główną symfonji. Niedługi wstęp w tempie Adagio na 4/4 osnuty na temacie głównym I-szej części rozpoczyna utwór cichemi, pełnemi skoncentrowanego wyrazu dźwiękami wiolonczel:



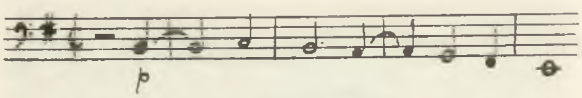
Temat pierwszy, charakterystyczny w swej wznoszącej się i opadającej małej tercji, przeprowadza autor w szeregu zręcznych imitacji, powiększając go rytmicznie i powtarzając w różnych kombinacjach instrumentalnych. Na krótko ustępuje tematowi drugiemu, aby znów powrócić w odmiennej szacie harmonijnej w przeróbce, repryzie i zakończyć Allegro efektowną codą w tonacji jednoimiennego majora. W An-



JERZY LEFELD

dante znajdujemy się w obrębie tonacji H-dur. Miękkie, tłumione przez surdynki dźwięki kwintetu smyczkowego zlewają się delikatnie z arpedżajami harfy. Dłuższy łącznik spaja dwa razy powtarzający się temat, który wreszcie pod koniec części w morendo łagodnie zamiera na długo trzymanym trójdźwięku tonicznym. Pogodnie i lekko brzmi Scherzo w Es-dur w rytmie $^3/_8$, w którym częste staccatto, żywy i prosty rytm, przerywane, krótkie tryle instrumentów drewnianych składają się na miły obrazek muzycznego żartu.

Rytm czteroćwierciowy przeważa w symfonji. Allegro moderato (również w formie sonatowego Allegra) na 4/4 stanowi finał symfonji i opiera się na imitacyjnie snutym synkopowanym temacie minorowym:



Dłuższa coda zbudowana z nowych motywów w stopniowem czescendo kończy symfonję w majorze.

Ogólna konstrukcja utworu jest więcej kontrapunktyczna, niż harmoniczna. Każdy pojedyńczy głos posiada swoją odrębność melodyjną, dzięki czemu uczenie się symfonji Lefelda — jak mówił jeden z członków orkiestry Filharmonicznej — daje dużo zadowolenia.

Autorowi nie zależy na wyszukanych, odrębnych a nowych połączeniach harmonicznych lub orkiestrowych. Buduje on swe zawsze tonalne tematy przedewszystkiem z troską o ich sens melodyjno-kontrapunktyczny.

Nie szukajmy też w symfonji programu, modnego dzisiaj tła literacko-filozoficznego. Symfonja Lefelda jest przedstawicielką t. zw. muzyki czystej, absolutnej, w której piękno brzmienia jest najwyższem i jedynem prawem.

E. O.

SYGNAŁY DŹWIĘKOWE WOJSKA POLSKIEGO

ODRADZAJĄCA się armja polska potrzebowała do celów słuzby wewnętrznej sygnałów na trąbkę. któreby regulowały jej życie w garnizonie. Sprawa ta napozór jest tylko błahą, gdyż setki tysięcy żołnierzy, którzy muszą się zapoznać z sygnałami, roznoszą ich motywy po całym kraju, przez co prosta melodja sygnału staje się niepoślednim czynnikiem kultury muzycznej.

Toteż najgłówniejszą z wytycznych, jaka przyświecała mi przy opracowywaniu tych sygnałów, było uczynić je jaknajbardziej polskiemi. W tym celu opierałem je przedewszystkiem na naszych rytmach narodowych, a bez skrupułu czerpałem tematy z motywów pieśni ludowej czy żołnierskiej, starając się przytem o to, aby tekst piosenki miał także znaczenie pomocnicze w opanowaniu pamięciowem sygnału przez żołnierza. Np. sygnał na wywołanie pod broń pogotowia zbudowany jest na motywie „Stańmy bracia wraz" — a zawołanie artylerji to początek mazurka „Grzmią pod Stoczkiem a r m a t y".

Piękne nasze tradycje wojskowe spowodowały dążenie do oparcia się na materjale historycznym dawnych sygnałów polskich. Niestety, najdawniejszy kodeks sygnałów „Sygnały na rogach" z czasów w. ks. Konstantego jak sam tytuł wskazuje — nie nadają się na trąbkę, toteż mogły być tylko częściowo wyzyskane. Szersze uwzględnienie znalazły natomiast sygnały z instrukcji kawaleryjskiej z r. 1863 oraz — dla piechoty — z regulaminu związków strzeleckich z przed 1914 r. Zachowałem jako „modlitwę" przepiękny nasz hejnał marjacki, zanotowany może pierwszy raz tak dokladnie z uwzględnieniem wszelkich „rubat", jakie nadają mu jego wykonawcy.

Szereg sygnałów brakujących mimo użytych źródeł — dokomponować musiałem sam.

Największą przeszkodą była konieczność stworzenia b. wielu sygnałów możliwych do wykonania zarówno na krótkiej sygnałówce piechoty (B), jak i na długiej kawaleryjskiej (Es), co pozwalało w większości wypadków operować tylko czterema tonami — a przecież sygnały musiały być urozmaicone.

Znacznie mniejszą trudnością było ustalenie zawołań pułkowych — mimo ich obfitość, a to ze względu na to, że pułki same nadsyłały wnioski, których redakcja była już rzeczą łatwą, gdyż chodziło tylko o możliwość wykonania i o wyeliminowanie zawołań zbyt do siebie podobnych.

Poszły tedy sygnały do pułków, gdzie humor żołnierski wnet zaopatrzy je w słowa, o niezbyt może wybrednym dowcipie, ale jedyne, których będzie używał żołnierz. Z tego powodu wprowadzanie oficjalnego „tekstu literackiego" do sygnałów, tekstu, któregoby nikt nie śpiewał — uważałem za zbędne.

Nie dając przedmowy do oficjalnego wydawnictwa sygnałów, tem chętniej zdaję tu sprawę z tej drobnej, ale przecież dokonanej pracy z zakresu muzyki w wojsku.

Stefan Lidzki Śledziński.

DAWNE PREMJERY „DON JUANA" W WARSZAWIE

W związku ze wznowieniem arcydzieła Mozarta w operze w d. 3 kwietnia, autor cennych „Notatek starego aktora", kronikarz i weteran sceny polskiej, Władysław Krogulski, nadesłał nam następujące dane, tyczące się wystawiania opery „Don Juan" na scenie warszawskiej.

PREMJERA odbyła się w d. 3 marca 1817 roku w ówczesnym teatrze Narodowym (na placu Krasińskich) na benefis p. Elsnerowej, zony dyrektora orkiestry. Opera Mozarta śpiewana była następnie w latach 1817, 1822, 1823, 1814, potem zaś w latach 1848, 1850, 1858 i 1859 ogółem razy 32, w teatrze Narodowym i na Marywilu (obecny teatr Wielki), przez artystów włoskich wykonana w latach 1866—1869 razy 17, czyli łącznie od r. 1817 do 1869 — 49 razy. W roku 1817 śpiewali: partję Don Juana — Dmuszewski (który był równocześnie pierwszym amantem w dramacie i komedji), komadora — Werowski (znakomity tragik), Donny Anny — Elsnerowa (wielkiej miary śpiewaczka), Don Ottaria — Kratzer, Donny Elwiry — świetna Aszpergerowa, Le Porella — Szumowski, Mazetta — Kudlicz (chluba ówczesnego dramatu, wyborny aktor i znakomity kierownik szkoły dramatycznej), Zerliny — Dmuszewska (przy pięknym głosie odznaczajca się niepospolitą urodą).

W roku 1822 przy wznowieniu „Don Juana" na benefis Aszpergerowej, wykonawczyni Donny Anny, śpiewał Don Juana — Wejnert, komandora — Jastrzębski, a Don Ottaria — Polkowski, znakomity tenor, wykonawca Masanella w „Niemej z Portici", za którym Warszawa kompletnie szalała. Donnę Elwirę odtwarzała wówczas panna Stefani, urocze zjawisko (zgasła zbyt wcześnie), Le Porella — Szumowski, Mazetta — Damse (w jednej osobie aktor, śpiewak i kompozytor, protoplasta artystycznej rodziny, który w ciągu wielu lat był chlubą sceny warszawskiej). Postać Zerliny kreowała p. Kurpińska, małżonka dyr. orkiestry — przy fenomenalnej piękności świetna artystka dramatyczna w rolach naiwnych.

W roku 1847 Don Juana śpiewał Troszel, wysoce uzdolniony kompozytor i nauczyciel, odznaczający się nadto wprost idealną pięknością jako mężczyzna, a więc jakby stworzony na Don Juana. Donną Anną była Rywacka (wielka artystka i śpiewaczka), a partję Donny Elwiry śpiewała Paulina Rivoli (która zajaśniała jako gwiazda pierwszej wielkości w roli Racheli w „Żydówce" i w „Halce", której była pierwszą na naszej scenie odtwórczynią).

Przy wznowieniu „Don Juana" w roku 1858, Donnę Elwirę śpiewała Bronisława Dowiakowska; działalność tej wybitnej śpiewaczki na scenie warszawskiej pamięta jeszcze starsze pokolenie publiczności.

Na zakończenie notatki statystycznej — wspomnienie o wielkim Aloizym Żółkowskim, związane z przedstawieniem opery „Don Juan". Otóż w obrazie IX, na cmentarzu, rekwizytor Zieliński, wyobrażający posąg komandora, usadowił się na koniu, przy jednej z kulis, które wtedy z tyłu były opatrzone szczeblami w rodzaju drabin; Żółkowski, pełen humoru, jak zwykle, chciał urządzić humorystyczny kawał: podczas odsłonionej zasłony wdrapał się więc po drabinie na wysokość głowy posągu, a uzbrojony

w zagiętą słomkę, zaczął manewrować około nosa nieboszczyka, co spostrzegłszy Zieliński i, nie mogąc się ruszyć, mówi półgłosem: „A którejże tam bestji zachciało się figlów; nie pójdziesz stąd, precz do miljon djabłów", a Żółkowski swoje. Wtedy Zieliński zaczyna z innej beczki: „Kolego, zmiłuj się, daj pokój tym żartom, jenerał w loży, mogę stracić posadę", a słomka łechce. „Kolację, jak Boga kocham, kolację postawię, ale idź do djabła", a słomka łechce. Naraz nieboszczyk zaczyna kręcić głową przy śmiechu całego audytorjum, które, gdy „posąg" kichać zaczął, zaczyna mu głośno życzyć „zdrowia". Kurtyna zapadła. Ale wtedy takie było koleżeństwo, iż nikt się, a więc przedewszystkiem jenerał, nie dowiedział, kto był autorem tego figla.

Władysław Krogulski.

SPRAWOZDANIE Z KURSU INSTRUKTORSKIEGO DLA NAUCZYCIELI ŚPIEWU I MUZYKI W SZKOŁACH ŚREDNICH

Prof. Dr. Wacław Piotrowski uczestniczył jako przewodniczący w kursie od 23 lutego do 1 marca 1925 r., który miał na celu zapoznanie nauczycieli śpiewu i muzyki w szkołach średnich Kuratorjum Warszawskiego Okręgu Szkolnego z sposobem nauczania śpiewu i muzyki w warszawskich szkołach średnich. W tym celu zwiedzono kilka męskich i żeńskich gimnazjów, gdzie w lekcjach powyższych przedmiotów uczestnicy kursu jako słuchacze brali udział.

W sobotę, 28 lutego po południu poprosił niżej podpisany wszystkich uczestników zjazdu na konferencję, podczas której w dwugodzinnym wykładzie podał swe wrażenia z wizytacji szkół warszawskich oraz swe własne zapatrywania na cel i sposób prowadzenia lekcji śpiewu i muzyki w szkołach średnich.

Obszerne sprawozdanie tego kursu kończą bardzo cenne wywody Prof. Dr. W. Piotrowskiego. Redakcja „Wiadomości Muzycznych", pragnąc udostępnić szerszemu ogółowi muzyków poznanie tych uwag, które powinny przewodzić przy umuzykalnieniu naszej szkoły średniej, podaje je w całości.

UWAŻANO naukę śpiewu — i uważa ją się jeszcze dzisiaj częściowo — jako umiejętność, jako wiedzę, a nie jako wyraz życia wewnętrznego, czucia, odczucia, objaw charakteru jednostki, wzgl. narodu. Posługiwano się i posługuje się muzyką jeszcze w wielu wypadkach jako częścią wykształcenia, a nie jako koniecznym wyrazem czuć i odczuć psychicznych. Sztuka nie jest wiedzą, chociaż się bez wiedzy nigdy nie obędzie. Nie trzeba jednakowoż wiedzy w sztuce wysuwać na pierwszy plan.

Sposoby kształcenia, zapoznawania z środkami wyrazu, stają się coraz więcej rzeczowymi, mniej uczuciowymi. Coraz kunsztowniej rozbudowuje się system nauczania sztuki; dlatego też staje on się pod kątem widzenia sztuki, jako wyrazu charakteru jednostki, w gruncie rzeczy dyletanckim. Dzieciom nie bardzo chodzi o zapoznawanie się z środkami wyrazu; chodzi im o wyraz sam.

Podaje się nauczycielom środki, w jaki sposób uczniom przyswoić wyraz muzyczny; od wiadomości, zręczności, zmysłu pedagogicznego i czucia artystycznego nauczyciela samego zależy, czy zdoła uczucie do śpiewu w uczniach wzbudzić, ich do muzyki zagrzać. Nie należy nigdy zaniedbywać uczuciowego momentu w sztuce na korzyść często zewnętrzno-pedagogicznego. Wysunięcie zewnętrznych rzeczy na pierwszy plan może być przekleństwem dla sztuki.

Solfeż. Traktuje się go zwykle jako naukę trafiania tonów. Rzadko tylko uwzględnia się podświadomość oraz tajemniczą siłę wewnętrzną, a mianowicie zmysł harmonijnego słuchania a w związku z nim zmysł zależności dźwięków od siebie, na czem w gruncie rzeczy linja melodyjna się opiera. Ćwiczenia w rozróżnianiu i trafianiu tonów uwzględniają tylko przypadkowo te postulaty, tylko przypadkowo tworzą się przykłady, opierające się na logicznym zwoju harmonijno-melodyjnym. Dziecko samo odczuwa ten związek w melodji, samo tworzy melodję podług elementarnych harmonijno-melodyjnych zasad. Uświadomić mu ten związek w ten sposób, aby się ćwiczenia w trafianiu tonów z ćwiczeniami melodji razem schodziły. Melodja jest tworem bezpośrednim, a nie konstrukcyjnym.

Głównym celem nauki śpiewu jest wzbudzanie przez pojęcia dźwiękowo-muzyczne zamiłowania do istoty muzyki samej. Pojęcia (melodyjno-harmonijno-rytmiczne) są pośrednikami i podstawą wypowiedzenia wewnętrznych przeżyć psychicznych. Ton sam może bardzo ładnie brzmieć, może wywołać pewne zadowolenie. Idea i sens muzyczny leży jednakowoż między tonami. Zadaniem naszem będzie nietylko tworzyć jednostki, reagujące bezwiednie na czar muzyki, lecz i śpiewaków, odczuwających oraz zdających sobie jasno sprawę z przeżyć własnych, ustroju utworu oraz przeżyć kompozytora, które jasno w myśl kompozycji wypowiedzieć należy. Śpiew musi się

stać dla dzieci naturalną koniecznością. Nie trzeba ich przeciągać przez piekło często w dyletancki bardzo sposób przedstawionych środków wyrazu muzycznego, nie trzeba dopuścić do tego, aby śpiew i muzyka były dla dzieci torturami, męczarnią, zgubą czasu; nie trzeba dzieci takimi sposobami od muzyki odstraszać, lecz przyciągać ich tak, żeby się w nich uczucie konieczności wypowiedzenia wewnętrznych psychicznych przeżyć stało koniecznością wypowiedzenia się przez śpiew i muzykę. Całość zaś dzisiejszej nauki śpiewu dąży zbyt jednostronnie do zapoznania uczniów z zewnętrznym, technicznym wykonaniem śpiewu. Jasną jest rzeczą, że w ten sposób zejść musimy na martwe tory.

Cały legjon rok rocznie szkoły opuszczających uczniów dowodzi, że w szkole nie odróżnia się śpiewu i muzyki jako wyrazu uczuć i odczuć od środków jej wykonania. Uczeń nauczy się środków, a nie ma pojęcia o istocie muzyki samej. Kształcenie zaś środków wyrazu tak się wybija na pierwszy plan, że moment życia i moment czucia zupełnie się zagłusza. Zdarza się często, że ten sposób kształcenia ucznia od muzyki więcej odstrasza, aniżeli do niej przyciąga, nie mówiąc już o tem, aby go zagrzał, zelektryzował. Czucie i odczucie jest nietylko u dzieci ale i u dorosłych objawem podświadomym, który nam właśnie specjalnie i planowo kultywować i kształcić należy. Podświadomie objawiają się właśnie najdelikatniejsze rysy indywidualne, osobiste, charakterystyczne; podświadomie działa sztuka na uszlachetnienie indywidualne. Środki wyrazu są koniecznie potrzebne, lecz nie powinny być jedynym celem; Celem jest sztuka jako taka, sztuka jako wyraz życia wewnętrznego. Nauka środków prowadzi często do apatji, przeciążenia, znużenia umysłowego i duchowego. Może się ona skończyć na bardzo niebezpiecznej rzeczy, może do wręcz przeciwnego doprowadzić celu, a mianowicie: uczeń, przeciążony zewnętrzną, teoretyczną wiedzą, chcąc zaspokoić swe muzyczne dążności, chwyta się literatury, jaka mu się nawinie, literatury często niegodnej sztuki muzycznej.

Należy nam dążyć do tego, aby w drodze psychologicznych zagadnień podstawy prawdziwej sztuki w uczniach wzbudzić, ich do muzyki brzmiącej, żywej, ciepłej, pobudzić. Jeżeli się to nie uda, nie zda się na nic nauczanie nut, na nic solfeże, rytmika, na nic nie zdadzą się pieśni świeckie lub kościelne, co dzisiaj często jest jedynym celem lekcji śpiewu i muzyki w szkołach.

Odżycie i przeżycie zawartości kompozycji jest celem, środki zaś wyrazu sposobem dojścia do celu. Trudno cel ten osiągnąć tylko za pomocą podręczników, metod. Płynąć musi owo życie i odżycie żywo, przekonywująco z istoty do istoty, z nauczyciela do ucznia. Osobistość i siła osobistości jest tutaj wszystkiem. Osobistość czuje niedostateczność objaśnienia, zaczerpniętego z książki, z metody. Od nauki o sztuce do istoty sztuki samej trzeba nam przejść, jeżeli mamy być krzewicielami i kapłanami sztuki. Jedną z dróg do celu będzie muzyka instrumentalna. Jest ona rytmicznie i melodyjnie bogatsza od muzyki czysto wokalnej, zależnej od słowa; jest ona zarazem łatwiej uchwytną. W szkole powinno się o ile możności w każdej lekcji uczniom zagrać coś z doborowej, łatwo dostępnej muzyki instrumentalnej. Zainteresowanie takimi rzeczami jest wielkie; kształci bardzo zmysł analityczny, zmysł słuchania i odczuwania muzyki. Na wzorach doborowych należy ćwiczyć i wyrabiać analizę prostych pieśni ludowych i kościelnych, a w dalszym ciągu także pieśni artystycznych. Dalej należy przejść do analizy tańca, jako najprostszej i symetrycznie zbudowanej samodzielnej formy muzycznej. Umiejętność słuchania jest podstawą pogłębionego odczucia muzyki.

Nauki rytmu nie należy ograniczać do nauki o zewnętrznych ruchach rąk, nóg itp. Należy przedewszystkiem uświadamiać poczucie wewnętrznego rytmu. Pierwsza kategorja jest wulgarniejszą, druga szlachetniejsza. Pierwsza dostarcza główny kontyngent ludzi tańczących, dla których różne zdegenerowane modne tańce są alfą i omegą całej muzyki, do drugiej kategorji zaliczają się ludzie z wybitnem poczuciem piękna poezji i muzyki; ci to przekładają Homera, Mickiewicza, Beethovena ponad wszystko. O ludzi z poczuciem rytmu wewnętrznego nam chodzi; chodzi też o to, aby ludzi z poczuciem rytmu wewnętrznego przez umiejętne naprowadzenie zbliżyć i zainteresować rzeczami wewnętrznie przeżywanemi. Trzeba próbować, aby ich na odczucie i uświadomienie wewnętrznego rytmu naprowadzić przez rytm poetycki. Ćwiczyć należy wrażenia rytmiczne z podkładaniem słów (proza i poezja). Uprawiać ćwiczenie rytmiczne na poetyce własnej i obcej oraz łączyć z tem ćwiczenia deklamacyjne. Rozdział to bardzo obszerny i bogaty, o którymby warto osobne studjum napisać.

Linję melodyjną należy zawsze stosować w kierunku poziomym, lecz pionowego nie zaniedbywać. Harmonja i logiczny postęp w akordach muszą być podstawą melodyjnej linji; lecz melodja nie powinna być zabawką lub kombinacją wynikającą z przypadkowych skrajnych zwojów harmonijnych. Skomplikowane związki harmonijne utrudniają zrozumienie. Dążyć nam należy do sposobu pisowni wieków muzyki wielogłosowej a capella; naturalnie z zastosowaniem nowoczesnego stylu i nowoczesnych pojęć muzycznych. Nie archaizacja, lecz postęp w ramach samodzielnej wielogłosowości. Wymagamy, aby każda linja melodyjna była linją pojęć dźwiękowych (harmonijnych). Uczucie wymaga, aby linja ta była zwięzła, lecz zarazem giętka. Dlatego winny się składniki jej (motywy) ostro od siebie odgraniczać, lecz zarazem przez wspólne znamiona najściślej ze sobą łączyć. Prelegent zwraca potem jeszcze uwagę na ćwiczenia oddechowe i połączenie się ich z nauką o frazowaniu i dynamice muzycznej. W końcu proponuje, aby tworzono t. zw. „kurendy" t. zn. chóry szkolne, któreby także poza szkołą na uroczystych obchodach, w lazaretach, wieczornicach ludowych oraz wieczornicach, urządzanych przez towarzystwa oświaty pozaszkolnej, czynny brały udział. Nawołuje dalej do energicznej, wytrwałej, sumiennej pracy; od niej tylko zależy, czy umuzykalnienie naszego narodu się podniesie i czy się ogół etycznie uszlachetni.

Kurs trwał jeszcze do dnia 4-go marca; lecz niżej podpisany w dalszych ekskursjach udziału już nie brał."

Dr. Wacław Piotrowski.

MUZYKA I ŚPIEW U KOLEJARZY

Świeżo opuściło prasę sprawozdanie Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Kolejowych Rzeczypospolitej Polskiej (Warszawa, Długa 19) z działalności Związku za okres dwuletni od 1/VII 1922 r. do 30/VI 1924 r. przedstawiony na VI-tym walnym zjeździe delegatów Kół w Krakowie.

Z obszernego sprawozdania dowiadujemy się ciekawych szczegółów o działalności na polu krzewienia kultury muzycznej wśród rzesz kolejarskich i w tej części sprawozdanie podajemy in extenso:

ORKIESTRY

POSIADANIE własnej orkiestry to punkt honoru Koła. To też poza bibljotekami są to nasze najstarsze i najliczniejsze placówki kulturalne. Poza pewnemi ambicjami kryje się tu niewątpliwie wrodzone każdemu członkowi poczucie piękna, które muzykę, a zwłaszcza zespołową, wyniosło na to zaszczytne w organizacjach kolejarskich stanowisko.

Wielkie trudności, jakie cechują cały okres sprawozdawczy, zahamowały pęd w kierunku tworzenia nowych orkiestr, a jednocześnie niezmiernie utrudniały normalne prowadzenie prac już istniejących. Zasilanie zaś Kół przez C. W. K. O. funduszami na zakup nowych instrumentów, wymagające znacznych sum, nie mogło być dokonywane z funduszu ogólno składkowego. Zaledwie więc silniejsze liczebnie i finansowo Koła, a te znalazły się w ogromnej mniejszości, mogły bez poważniejszych następstw dla siebie i orkiestr trwać. w innych Kołach orkiestry niejednokrotnie zmuszone były na pewien okres czasu przerwać pracę. Ponadto niedostatecznie skrystalizowane formy organizacyjne orkiestr, nie ustalony stosunek prawny tych ostatnich do Kół, a w wielu wypadkach korzystanie z pieniędzy pożyczonych od władz kolejowych, stawały się niekiedy przyczyną ich rozbicia. Poważną trudność w pracy stanowił niejednokrotnie brak odpowiednio wykwalifikowanych sił kierowniczych muzycznych, to też, przeglądając spisy instrumentów naszych orkiestr, w większości z nich widzimy pod względem fachowo muzycznym chaos. Niekiedy w małych zespołach spotkać możemy instrument, nadający się do dużych, krócej mówiąc, niektóre z naszych zespołów cierpią na brak zachowania odpowiednich proporcji w kompletowaniu instrumentów.

Poniższa tabelka pozwoli nam zorjentować się w pracach niektórych orkiestr na ostatni rok.

Jak widzimy, niektóre z tych zespołów pracowały bardzo intensywnie, jak np. Kraków, Nowy-Sącz; — inne mniej. Już na pierwszy rzut oka widać z tej tabelki, iż orkiestry pracowały z bardzo niejednakowem natężeniem, co wskazuje na istnienie pewnych niedomagań.

STAN ILOŚCIOWY
orkiestr czynnych w kołach miejscowych
Z. Z. K.
w 2-gim kwartale 1924 roku.

NAZWA KOŁA	Liczba grających	Liczba instrumentów	Ilość występów muzycznych
1. Białystok . . .	13	13	—
2. Chodorów . . .	10	2	7
3. Jędrzejów . . .	16	15	2
4. Kalisz	14	21	8
5. Kielce	21	21	9
6. Koluszki . . .	16	16	20
7. Kowel	23	24	7
8. Kraków	25	31	92
9. Lublin	30	34	29
10. Nowy Sącz . .	28	55	60
11. Przemyśl . . .	18	50	9
12. Rzeszów . . .	22	45	33
13. Tarnów	30	30	52
14. Wilno	18	20	—

Zebranie sprawozdań z działalności orkiestr, spisów instrumentów, pozwoliło zorjentować się C. W. K. O. w potrzebach tego działu, obmyśleć środki zaradcze i zapoczątkować akcję koordynującą tę działalność na terenie Z. Z. K. Do potrzeb pilniejszych należy ułatwienie orkiestrom zaopatrzenia w odpowiednie utwory muzyczne. C. W. K. O., posiadając spisy instrumentów, będzie w stanie już w niedalekiej przyszłości dostarczać orkiestrom gotowe partytury niektórych utworów muzycznych. Jako zapoczątkowanie kompletów nut gotowych na poszczególne najczęściej spotykane w naszych orkiestrach instrumenty C. W. K. O. posiada przygotowane komplety Międzynarodówki i Czerwonego Sztandaru.

CHÓRY

Chóry, których w pierwszej połowie okresu sprawozdawczego mieliśmy 7, w tem prawie połowa (3) nowozorganizowanych, nie mogły dotychczas wykazać się poważniejszemi rezultatami w postaci np. liczby występów publicznych. Zaledwie niektóre z nich mogły pokusić się o przejawienie swej pracy nazewnątrz. Zamieszczona poniżej tabelka pozwoli zorjentować się w pracy naszych chórów.

NAZWA KOŁA	Członków	Występów
1. Kraków	20	5
2. Nowy Sącz . . .	42	8
3. Rzeszów	27	16
4. Stanisławów . .	32	20
5. Sosnowiec . . .	45	8

Powiększenie się liczby chórów z 7 do 12 w drugiej połowie okresu sprawozdawczego pozwala mieć nadzieję, że przy dotychczasowem popieraniu tej akcji przez C. W. K. O. rozwinie się ona w najbliższych latach do rozmiarów dość znacznych. Nie można tu pominąć tych trudności, które chóry nasze napotykają i z któremi muszą walczyć, a mianowicie: brak 1) zainteresowania do śpiewu ze strony klasy pracującej, a głównie ze strony młodzieży, 2) finansowego poparcia ogółu członków, 3) wykwalifikowanych nauczycieli śpiewu.

Można mieć nadzieję, że umiejętnie prowadzona propaganda na rzecz tworzenia chórów przy dalszem finansowem poparciu C. W. K. O. z pewnością w niedługim czasie wyda pożądane rezultaty."

„CHORE AMBICJE"

W artykule p. Borowej pod tytułem „Święto pieśni", zamieszczonym w Nr. 2 Pracy szkolnej, wyczytałem taką uwagę.

„....Upragnionego przez p. Kazurę wystawienia oratorjów Haendla, mszy Bacha etc. nie spełni nigdy polska szkoła powszechna, tem mniej średnia lub seminarjum, bo to nie są instytucje zajmujące się zawodowo muzyką, ale nauczyć pieśni narodowej, bodaj na jeden głos, ta szkoła powinna bez względu na wszelkie przeciwności i chore ambicje."

W notatce tej widzę wprost niezrozumienie zadań szkoły ogólno-kształcącej w dziedzinie nauki śpiewu. Szkoła przedewszystkiem powinna uczyć czytania nut głosem, jako środka do śpiewania pieśni narodowych, ludowych i t. d., co musi być wynikiem umiejętności czytania i może przyjść wyłącznie na tej podstawie, nigdy zaś przedtem. Papuzia metoda, bez wymienionej wiedzy, *jest nietylko niepedagogiczna, lecz karygodna — za zniżanie myślącego człowieka do poziomu zwierzęcia drogą tresury na której po większej części będzie oparte święto pieśni.*

Co do poglądu, że oratorjów szkoła powszechna, średnia i seminarjum nie wykonają nigdy — jest to twierdzenie gołosłowne Przytaczam dowody.

W roku 1916 i 17 „Dzieci Powiśla" — szkoła powszechna — po przejściu całego podręcznika Garaude'go wykonywały nietylko pieśni ludowe, narodowe itp., ale zdolniejsze z nich należały do istniejącej wówczas Kapelli Rorantystów, która śpiewała nietylko msze Bacha, ale nawet potężne sześciogłosowe dzieło — mszę „Papae Marcello" Palestriny.

W tymże czasie chór Filharmonji Warszawskiej (około 200 osób) składający się przeważnie z młodzieży szkół średnich, przeszedłszy ze mną kurs solfeżu, między innemi dał koncerty, złożone z dzieł instrumentalno-wokalnych, jak oratorjum „Stworzenie świata" — Haydna, Requiem — Mozarta, „Sonety Krymskie" i „Milda" Moniuszki.

Seminarjum nauczycielski K. Z. P. dwa lata temu wykonało w Filharmonji trzygłosową mszę St. Moniuszki.

Z tego wynika, że moje pragnienia i chore ambicje urzeczywistniłem już dawno. Będą się one spełniać i nadal, o ile młodzież w szkołach ogólno-kształcących przestanie tańczyć, klaskać, jewatyczować z ruchów rąk i wogóle być tresowana, a zabierze się do racjonalnej nauki czytania nut głosem. Wówczas *chore ambicje* rozwiną się i u innych nauczycieli, którzy rozpoczętą akcję dalej prowadzić będą.

Stanisław Kazuro.



WINCENTY ŚLIWIŃSKI

Wincenty Śliwiński, długoletni solista Filharmonji i Opery Warszawskiej, ostatnio profesor Konserwatorjum Państwowego, opracował szkołę na kontrabas, o której najpoważniejsi specjaliści zagranicą odzywają się nader pochlebnie.

Prof. Clama (Berlin): *„Pańska metoda bardzo mnie zadawalnia. Pańska szkoła kontrabasu powinna stanowczo być zastosowaną we wszystkich uczelniach. Ja sam w moich wykładach będę tej metody używać."*

Prof. Bruno Von Rein (Zaarbrücken): *„Gruntowne przejrzenie tego dzieła przekonało mnie, iż łatwo będzie nauczyć się gry kontrabasowej. Może Pan liczyć na moje poparcie. Nie omieszkam dzieła Pańskiego polecać i rozpowszechniać."*

Prof. Paul Pietsch (Berlin): *„Bardzo mnie zainteresowała logiczna konstrukcja szkoły Pańskiej, również dany materjał ćwiczeniowy, który ze stronicy na stronicę coraz przykuwać musi uwagę studjującego, podniecając*

jego zapał i gorliwość. Z punktu widzenia pedagogicznego pojawienie się Pańskiej metody gry kontrabasowej trzeba powinszować i odnieść się z wielkiem uznaniem, bezwątpienia zjedna ona sobie wielu przyjaciół."

Prof. Franz Tischer-Zeit (Kolonja): „*Uważam sobie za wielki zaszczyt za przesłanie mi szkoły Pańskiej, w której cechuje mocna wola i silne zainteresowanie się dziełem. Bogate w treści przykłady są melodyjne i zajmujące, bardzo korzystne dla uczni. Praca Pańska jest rezultatem bogatego doświadczenia i nosi na sobie piętno gruntownego pedagoga.*"

Prof. Th. A. Findeisen (Lipsk): „*W konserwatorjum miejscowem zaprowadzona jest szkoła Simandla. Jednakowoż szkoła Pańska ma tą przewagę, że zapełnia wiele braków. Dzieło jest wszechstronnie opracowane. Z radością witam dzieło Pańskie i zalecę uczniom moim grać tylko podług metody Pańskiej.*"

Prof. Clément Freulon (Le Mans we Francji): „*Przejrzałem szkołę Pańską i już zacząłem podług niej naukę z jednym z moich uczni. Jest to bezsprzecznie metoda wymarzona; ze względu na to, iż zapewni drogę ciągłego i stałego postępu. Poleciłem ją Kolegom Profesorom w konserwatorjach francuskich i nie waham się powiedzieć Panu, iż osiągnie Pan niebawem wielkie powodzenie.*"

Prof. Pascal Dottego (Lyon): „*Zdaję sobie sprawę z tego ogromu pracy i doświadczenia Pańskiego w napisaniu szkoły gry kontrabasowej. Z prawdziwą radością zaznajomię uczniów moich z metodą Pańską. Może Pan liczyć na moje poparcie i zastosowanie szkoły Pańskiej w naszej uczelni.*"

Prof. Perrin (Marseille): „*Pojmuję ogrom pracy, jaki Pan na siebie wziął, by zbudować dzieło tak doniosłe, które kształcącym się da dużo pożytku. Zwracam uwagę, że bas w orkiestrze gra rolę bardzo ważną. Będę propagatorem niestrudzonym dzieła Pańskiego. Wszystkie ćwiczenia Pańskie są melodyjne i zachęcają uczni moich do pracy.*"

KSIĄŻKI, NUTY I CZASOPISMA NADESŁANE.

Chojecki Leon: Pieśni Szkolne na 1, 2 i 3 głosy. Zbiór ten obejmuje melodje ludowe, narodowe, patrjotyczne i oryginalne pieśni polskich i obcych twórców. Zeszyt III. 20 pieśni trzygłosowych. Nakł. Stow. Wyd. Zjedn. Muz. Polskich. Warszawa, 1923 r. 8⁰, 19 str.

Cybulski Stefan: Poezja łacińska w pieśni. Melodje do utworów poezji łacińskiej dla użytku w klasach IV-VIII gimnazjów. Książnica — Atlas (T. N. S. Ś. i W.) Lwów, 1924, 8⁰, 8+71 str.

Heintze Ludwik: Śpiewnik szkolny w czterech częściach, zawierający 80 pieśni dwu i trzygłosowych. Część II. (20 pieśni trzygłosowych łatwych). Nakł. Stow. Wyd. Zjedn. Muz. Polskich. Warszawa 1923 r. 8⁰ 19 str.

Instrukcja o przeszkoleniu orkiestrantów zawodowych (Ministerstwo Spraw Wojskowych) Warszawa 1925 r. 16⁰, 42+2 nl. str.

Kazuro Stanisław, prof. Kons. Warsz.: Raptularzyk szkolny pieśni okolicznościowych w łatwym układzie na trzy męskie lub żeńskie głosy. Wyd. Józefa Zawadzkiego. Wilno 1925, 8⁰, 4 nl. + 32 str.

Opieński Henryk: Chopin. Z 58 ilustr. Wyd. drugie (Nauka i Sztuka, Tom X). Książnica—Atlas. Lwów. 1925 r. 8⁰ 4 nl.+160+2 nl str. + 1 zał.

Reiss Józef Dr.: Zagadnienia muzyczne. Podręcznik dla klas wyższych w szkołach średnich. Książnica Polska T. N. S. W. Warszawa 1923 r. 8⁰, 8 nl.+64 str.

Śliwiński Wincenty, prof. Kons. Warsz.: Metodyczna szkoła gry kontrabasowej. Część I. Polecona do użytku szkół muzycznych przez Radę Pedagogiczną Kons. w Warszawie. Warszawa 1925 r. 4⁰. 190 str.

Czasopisma: „*Almanach nowej sztuki*" (Warszawa), „*Biuletyn Komisji Międzyzwiązkowej Kulturalno-Artystycznej*" (W-wa), „*Bluszcz*" (W-wa), „*Czyn Młodzieży*" (W-wa), „*Fama*" (W-wa), „*Głos ludu*" (Częstochowa); „*Głos Wschodu*" (W-wa); „*Jugoslavenski Muzičar*" (Zagrzeb); „*Kultura Słowiańska*" (W-wa); „*Kurjer Gdański*", „*Kurjer Poznański*"; „*Miesięcznik Pedagogiczny*" (Cieszyn), „*Muzyka i Śpiew*" (Kraków); „*Naprzód*" (Kraków); „*Ogniwo*" (W-wa); „*Południe*" (W-wa), „*Rzeczy Piękne*" (Kraków); „*Sprawa Ubezpieczeń Społecznych*" (W-wa); „*Świat pracowniczy*" (W-wa); „*Wiestnik rabotnikow iskusstw*" (Moskwa); „*Wieś, Dwór i Miasto*" (W-wa); „*Z całego świata*" (Warszawa), „*Miesięcznik dla organistów*" (Poznań).

„*Muzyka*" (W-wa), „*Tygodnik Wileński*"; „*Życie Teatru*" (Warszawa).

TEKA KARYKATUR E. KOCHAŃSKIEGO: STRAWIŃSKI



KRONIKA

HELENA ZBOIŃSKA-RUSZKOWSKA.

Jedna z najznakomitszych śpiewaczek polskich Helena Zboińska-Ruszkowska obchodziła w dn. 15 kwietnia r. b. jubileusz 25-letniej pracy na deskach scenicznych. Primadonna opery warszawskiej jest córką znakomitego artysty lwowskiego Marcelego Zboińskiego; ukończywszy studja u prof. Wysockiego wystąpiła po raz pierwszy w teatrze miejskim we Lwowie w d. 13 czerwca 1900 r., jako Marta w operze Flotowa.

Po udałym debiucie zaangażowano ją do opery lwowskiej, gdzie już w pierwszym roku swej karjery scenicznej objęła pierwsze partje liryczne, występując jako Urwasi w operze Dłuskiego, jako Basia w „Panu Wołodyjowskim" Skirmunta, Elza w „Lohengrinie", Eudoksja w „Żydówce" i t. d. Najważniejszym etapem początkowej karjery artystki była kreacja Ulany w operze Paderewskiego „Manru", danej po raz pierwszy po polsku na wiosnę w 1901 r. we Lwowie. Rozgłos, jaki artystka tą partją zyskała, spowodował operę warszawską do zaproszenia na gościnne występy, które doprowadziły do zaangażowania artystki na stałe. Pani Zboińska-Ruszkowska objęła w operze warszawskiej w latach 1901—1906 wszystkie główne role liryczne i dramatyczne po p. Kruszelnickiej, Korolewiczowej. Jako „Aida", „Żydówka"; „Halka", „Marja", Walentyna w „Hugonotach" zyskała wkrótce ogromne powodzenie. Bohaterki wagnerowskie, jak Elza w „Lohengrinie", Elżbieta w „Tannhäuserze"; Senta w „Latającym holendrze", Zyglinda w „Walkirjach" i t. d. znalazły w niej idealną odtwórczynię.

Od r. 1906 do 1914 występowała Zboińska-Ruszkowska we Włoszech, Medjolanie, Turynie, Trieście; Bolonji, Florencji, Palermo, potem w Hiszpanji (parę sezonów) w teatrze królewskim w Madrycie i Barcelonie, dalej w Ameryce Południowej (Buenos-Ayres i Montevideo).

Wybuch wojny uniemożliwił artystce dalsze występy zagranicą, śpiewała więc w operze cesarskiej w Wiedniu, w „Narodnim Divadle" w Pradze Czeskiej i w teatrze lwowskim. W r. 1919 przeniosła się artystka na stałe do Warszawy, obejmując stanowisko primadonny dramatycznej. Ostatnie kreacje artystki, zwłaszcza marszałkowa w „Kawalerze z różą" Straussa, dalej Izolda, w końcu Brunhilda w „Walkirjach" i w „Zygfrydzie", pozostaną w pamięci bywalców opery warszawskiej. Najnowszą kreacją artystki jest partja Donny Anny w nowo wystawionej operze Mozarta „Don Juan", w której ujrzeliśmy ją właśnie w dniu jubileuszu.

Repertuar Zboińskiej-Ruszkowskiej jest olbrzymi. Zapisała się ona dobrze w dziejach opery polskiej. Znakomita artystka i śpiewaczka w każdej nowej roli olśniewa barwą przepięknego głosu, którym świetnie włada.

Tadeusz Kończyc.

TANIE KONCERTY SYMFONICZNE W FILHARMONJI.

Pozostające pod protektoratem p. Prezydenta Rzeczypospolitej Towarzystwo przyjaciół muzyki symf., zwróciwszy się do magistratu m. stoł. Warszawy z prośbą o udzielenie subwencji na prowadzenie w Filharmonji koncertów symfonicznych, zaznaczyło, że w razie przychylnego załatwienia sprawy pragnie wzamian zainicjować w Filharmonji popularne koncerty symfoniczne, któreby pod względem artystycznym stały na najwyższym poziomie, zaś ceny biletów byłyby utrzymane w granicach od 30 gr. do 1 zł. W ten sposób uprzystępnionoby muzykę symfoniczną najmniej zamożnym sferom publiczności i spełnionoby czyn doniosłej wagi w zakresie krzewienia kultury muzycznej wśród mas. Filharmonja mogłaby otworzyć swe podwoje dla tych wszystkich, dla których dotąd ze względu na ceny miejsc — była niedostępna. Magistrat zaś rozpoczętę za pośrednictwem t. zw. koncertów „magistrackich" (w sali Konserwatorjum) i „dzielnicowych" piękną i owocną pracę propagowania muzyki mógłby uzupełnić wprowadzając do jej całokształtu dział muzyki symfonicznej.

Sprawa udzielenia zapomogi na kontynuowanie sezonu koncertowego w Filharmonji, jak o tem doniosła już prasa, spotkała się w zarządzie miasta z przychylną aprobatą, przy czem ze strony miasta postawiono warunek, aby wzamian za udzielenie subwencji zrealizowany został projekt zapoczątkowania tanich koncertów symfonicznych.

W wyniku tej decyzji wydział oświaty i kultury Magistratu wespół z dyrekcją koncertów symfonicznych Filharmonji przystępuje do ponownej organizacji popularnych koncertów symfonicznych, naznaczając już pierwszy koncert na drugi dzień świąt Wielkanocnych t. j. na poniedziałek 13 kwietnia na godz. 12 w poł.

Koncerty odbywać się będą w sali Filharmonji oraz w większych salach na krańcach miasta. Ceny biletów wynosić będą (na koncerty w sali Filharmonji): galerja 30 gr., balkony 50 gr. i krzesła 1 zł. Programy koncertów uwzględniać będą w pierwszym rzędzie twórczość rodzimą, zaznajamiając jednocześnie słuchaczów z ogólną literaturą symfoniczną. Do współudziału w koncertach zapraszane będą wybitniejsze siły miejscowe nie wykluczając talentów mniej znanych a wyróżniających się czy to jako soliści, czy też jako kapelmistrze. Cała akcja propagowania muzyki symfonicznej uwzględniona została przez obie strony t. j. przez Wydział oświaty i kultury Magistratu i dyrekcję koncertów symf. Filharmonji i prowadzona będzie po linji, którąby wydała jaknajwiększe rezultaty, czego gwarancję daje również osoba kierownika koncertów magistrackich prof. T. Czerniawskiego, który z ramienia Magistratu wchodzi do stałej komisji organizacyjnej „Tanich koncertów symfonicznych".

ZRZESZENIE POLSKICH WYTWÓRCÓW INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH.

W celu zorganizowania jednolitego, ogólnopolskiego Zrzeszenia przemysłu muzycznego, odbył się w Warszawie d. 26 kwietnia w lokalu Stow. kupców polskich (ul. Szkolna 10) „I-szy wszechpolski zjazd wytwórców instrumentów muzycznych".

Zjazd reprezentował prawie wszystkie gałęzie fabrykacji instrumentów muzycznych, mianowicie: fortepianów i pianin, instrumentów smyczkowych, dętych, organów, fisharmonji, płyt gramofonowych, harmonji; harmonijek i t. d.

Przybyło 65 wytwórców (niektórzy reprezentowali całą grupę) oprócz warszawskich także z Białegostoku, Bydgoszczy, Głębokiego, Kalisza; Krakowa; Leszna Poznańskiego; Lublina; Lwowa; Poznania, Radomia i Wilna.

Do prezydjum Zjazdu powołano gen. Żukowskiego (przew.), Miecz. Wąsowskiego, Nikodema Szmeltera i Adama Piątkowskiego.

Statut Zrzeszenia, po ożywionej dyskusji, został przyjęty jednogłośnie.

Do tymczasowego zarządu zostali obrani: pp. Edm. Czarnomski, Miecz. Glier, Adolf Homan, Ad. Piątkowski i Feliks Konstanty Pruszak (wszyscy z Warszawy), na zastępców pp. Gustaw Fibiger (Kalisz), Tomasz Panufnik (Warszawa) i Nik. Szmelter (Poznań).

Do Komisji Rewizyjnej: pp. Wacław Biernacki (Wilno), Franciszek Nefczyk (Lwów) i Miecz. Wąsowski (Warszawa).

Program Zjazdu uzupełniały referaty: a) *„Lutnictwo w Polsce i jego potrzeby"* (T. Panufnik), *„Wytwórczość instrumentów dętych w Polsce"* (M. Glier), *„Dzwonolejnictwo w dawnej Polsce"* (A. Borawski), *„Rezonator barw tonacyjnych"* (H. Cylkow) i *„O organizacji szkół zawodowych przemysłu muzycznego"* (E. Wrocki).

Zjazd zakończył się koncertem, wykonanym na instrumentach wyrobu polskiego: *Orkiestra* I-go pułku szwoleżerów grała na instr. Gliera, prof. *Konstanty Heintze*— na fort. Kerntopfa, *Michał Wiłkomirski* —. na skrz. Panufnika. *Chór* szkoły W. Górskiego pod dyr. Feliksa Rybickiego uzupełnił bardzo ciekawy program koncertu, złożonego wyłącznie z utworów polskich.

CHÓR CECYLJAŃSKI.

W rozmównicy kościoła OO. Franciszkanów w Warszawie odbyło się doroczne walne zebranie członków chóru Cecyljańskiego. Po odczytaniu protokółów i sprawozdań z działalności chóru, zarządu, kasy i bibljoteki, wykazujących wiele pogłębiania i postępu w zbożnej pracy, dla rozwoju chóru, zatwierdzono je jednomyślnie. Za położone zasługi dla dobra chóru zaliczono p. Szczepana Pełkę w poczet członków honorowych.

Następnie przystąpiono do wyboru nowego zarządu, który się ukonstytuował w następujący sposób: prezesem obrano ponownie M. Szyszkowskiego, wiceprezesem A. Miszkiewicza, sekretarzem L. Szmidta, skarbnikiem M. Usakiewicza, gospodarzem K. Pieturę i bibljotekarzem St. Bolewicza.

Kierownikiem artystycznym chóru pozostał nadal prof. O. Florjan (gwardjan kościoła), a zastępcą dyrektor M. Usakiewicz. Do komisji rewizyjnej wybrano pp. F. Pawlińskiego, J. Gajewskiego i W. Sienkiewicza, oraz powołano komisję sądu koleżeńskiego w osobach pp.: M. Usakiewicza, A. Miszkiewicza i K. Pietury.

CHÓR DRUKARZY WARSZAWSKICH.

Z inicjatywy prof. Ludwika Wawrzynowicza, Związek drukarzy Zjedn. zaw. polskiego zorganizował chór i prosi wszystkich, którzy przed wojną brali udział w tym chórze, o zgłaszanie się. Próby odbywają się w każdą niedzielę, od godz. 1-ej pp., w Zgromadzeniu drukarzy (Nalewki 8). Zapisy i informacji udziela codziennie sekretarjat Związku drukarzy (Elektoralna 21), w godz. 7—9 wieczorem.

POMNIK SZOPENA W WARSZAWIE.

Poprzednio projektowano postawienie pomnika Szopena w parku Ujazdowskim, wobec jednak projektów budowy gmachów dla sejmu, senatu i muzeów, opracowanych dopiero w bardzo ogólnikowych zarysach, wyznaczenie miejsca w parku Ujazdowskim okazało się bardzo utrudnione, a nawet niemożliwe. W tych warunkach komisja dla regulacji i zabudowania miasta postanowiła zaproponować, w porozumieniu z komitetem budowy, postawienie pomnika w części południowej ogrodu Botanicznego, na skarpie przy al. Ujazdowskich, otoczonej z 3-ch stron wąwozami i stanowiącej obecnie ogród owocowy i warzywny.

Wniosek powyższy, przyjęty przez magistrat, przekazano do zatwiedzenia radzie miejskiej.

ZNIŻKI DLA OFICERÓW DO FILHARMONJI WARSZ.

Komenda m. st. Warszawy uzyskała od dyrekcji Filharmonji warszawskiej zniżki dla oficerów i ich rodzin w wysokości od 25 do 40 procent., zależnie od miejsca.

Kartki zniżkowe oficerowie otrzymywać mogą w komendzie miasta, w referacie oświatowym, w godzinach urzędowych.

ODCZYT PROF. ST. KAZURO.

W dniu 7 maja b. r. w sali Konserwatorjum Warszawskiego odbędzie się publiczny wykład prof. St. Kazuro „O drogach rozwoju słuchu". Treść: słuch absolutny, solfeggia, emisja, dykcja, zespoły źle brzmiące, dyktando, harmonja dyktowana. Wykład ten będzie eksperymentowany na specjalnym auditorjum do tego przygotowanym.

ODGŁOSY POWODZEŃ „HARFY" ZAGRANICĄ.

Na konkursie międzynarodowym chórów amatorskich, urządzonym przez „De Vereenig de zangers" w Amsterdamie w czerwcu 1923 r. Tow. śpiew. „Harfa" z Warszawy pod kierownictwem dyr. Lachmana otrzymało pierwszą nagrodę w kategorji „chórów pierwszorzędnych" w postaci dyplomu, złotego medalu i nagrody pieniężnej— za wykonanie zadanego utworu p. t. „Jeruzalem" J. Olmanna i „Sztandary polskie w Kremlu" W. Lachmana, jako utworu dowolnie wybranego.

W roku bieżącym Tow. śpiew. „Polyhymnia" w Haarlemie, organizując kolejny konkurs międzynarodowy chórów amatorskich męskich i mięszanych zwróciło się do „Harfy" z propozycją wzięcia udziału w konkursie.





W odpowiedzi „Harfa" zgłosiła swój współudział lecz, jako już nagrodzona I nagr. w Amsterdamie, w kategorji wyższej (division d'Excellence).

W ostatnich dniach Tow. „Polyhymnia" zwróciło się do „Harfy" z propozycją uczestniczenia w urządzanym konkursie w kategorji chórów najwyższej („division d'Honneur"), gdyż wobec b. małej ilości zgłoszeń do kategorji „division d'Excellence", komitet konkursowy uważa za niewskazane wogóle urządzać popis chórów tej kategorji.

Z pośród polskich chórów w konkursie amsterdamskim w 1923 r. uczestniczyło Tow. śpiew. „Echo" z Krakowa, uzyskując IV nagrodę w kateg. „division d'Excellence" i o ile nam wiadomo i w tegorocznym konkursie również zamierza uczestniczyć.

K. Z.

KONKURS KOMPOZYTORSKI CHÓRU MĘSKIEGO „ECHO" W POZNANIU.

Po koncercie utworów konkursowych Echa poznańskiego w sobotę, dnia 7 kwietnia, sąd konkursowy po naradzie wydał następującą ocenę:

Pierwszej nagrody nie przyznano za żaden z nadesłanych utworów. Drugą nagrodę przyznaje się utworowi „Cyt to gra śmierci" godło „Wędrowiec".

Jako zaszczytnie odznaczone uznaje się: 1) Święty Ogień — godło „Znicz" 2) Limba — godło „Szary pieśniarz" 3) Pozdrowienie — „Giewont" 4) Tren VI — godło „Urszulka".

Po otwarciu kopert okazało się, że autorem nagrodzonego utworu jest p. Czesław Marek z Zurychu (Szwajcarja), autorami utworów odznaczonych: 1-go i 4-go Feliks Nowowiejski z Poznania, 2-go Stanisław Rączka z Zawiercia, 3-go p. Czesław Marek z Zurychu.

W skład Sądu honorowego wchodzili: 1) Dr. Henryk Opieński, dyrektor konserwatorjum muzycznego w Poznaniu. 2) Dr. Łucjan Kamieński, profesor muzykologji na Uniwersytecie w Poznaniu. 3) Ks. Dr. Wacław Gieburowski, profesor konserwatorjum muzycznego w Poznaniu. 4) Stanisław Wiechowicz, profesor konsewatorjum muzycznego w Poznaniu. 5) Władysław Raczkowski, profesor konserwatorjum muzycznego w Poznaniu i dyrygent Echa. 6) Prezes i 4 członków wydziału Echa poznańskiego.

KONCERT ORKIESTRY 7 DYWIZJONU ARTYLERJI KONNEJ WLKP.

pod batutą kapelmistrza Z. Zakrzewskiego w dniu 13 kwietnia na Placu Wolności o godz. 11.30 miał następujący program: Symfonja (H-moll) Szuberta. — Uwertura „Egmont" Beethovena. — Fantazja z op. „Halka" Moniuszki i „Trubadur" Verdi'ego — Walc „Carmen Silva" Iwanowicza. — Mazur z op. „Straszny Dwór" Moniuszki — Amerykański marsz — Suppe'go.

Z TEKI KOMPOZYTORSKIEJ.

Dowiadujemy się, że pianista i kompozytor p. Mieczysław Ziółkowski (poznaniak) ukończył właśnie nowe opus — sonatę fortepianową w D dur (Allegro energico — andantino — rondo), którą kompozytor odegra na najbliższym swoim koncercie w Poznaniu, zawierającym program, złożony tym razem tylko z własnych utworów.

Orkiestra policji państwowej w Poznaniu (pl. Wolności) poszukuje kapelmistrza.

Na kongresie wychodźtwa polskiego w Ameryce, który się odbył w Detroit w dn. 21—23 kwietnia r. b., był rozważony szereg spraw, a wśród nich *„Znaczenie pieśni polskiej w życiu wychodźtwa"*

MUZYKA POLSKA ZAGRANICĄ.

Jak nam donoszą z Drezna odbył się d. 7 kwietnia w jednej z tamtejszych sal koncertowych, koncert symfoniczny pod dyrekcją kapelmistrza p. J. Bojanowskiego z współudziałem wybitnego pianisty Ignacego Friedmanna. Program koncertu zawierał tylko utwory słowiańskie w tem dwa polskie: Karłowicza poemat symfoniczny op. 12 „Sta-

nisław i Anna Oświęcimowie", koncert fortepianowy e-moll Szopena — i Czajkowskiego 4 symfonję F-moll. Zaznaczyć należy, że Karłowicza op. 12 wykonany był w tym koncercie po raz pierwszy w Niemczech.

PIĘĆDZIESIĘCIOLECIE KRÓLEWSKIEJ AKADEMJI MUZYCZNEJ W BUDAPESZCIE.

Przypadający na dzień 2 maja jubileusz półwiekowego istnienia najwyższej węgierskiej uczelni muzycznej, założonej z inicjatywy Franciszka Liszta i ufundowanej przez naród węgierski, wywołał w świecie muzycznym zrozumiałe zainteresowanie. Podajemy na tem miejscu kilka szczegółów z historji tej sławnej uczelni, dostarczonych nam łaskawie przez konsulat węgierski w Warszawie.

Od samego początku istnienia akademja muzyczna w Budapeszcie — jedna z rzadkich tego rodzaju o charakterze wszechnicy — była nietylko najważniejszą uczelnią muzyczną kraju, lecz także ważnem łożyskiem życia intelektualnego Węgier. Nieliczne grono mężów zapoczątkowało rozwój nowopowstałej instytucji. Przy boku Liszta, który objął najwyższą klasę fortepianową, widzimy wybornego kompozytora Roberta Volkmanna i Franciszka Erkla, twórcę narodowej opery węgierskiej. Znaczenie i powaga, jaką węgierska akademja muzyczna się cieszyła, wzrastała stale. Setki uczniów napływały do uczelni i plan nauki rozszerzył się rychło na wszelkie gałęzie sztuki muzycznej, na naukę praktyczną i teoretyczną, na śpiew i pedagogję muzyczną. Sławni artyści węgierscy i zagraniczni należeli do grona nauczycielskiego. Klasę kompozycji powierzono Janowi Kresslerowi, którego imię sławne jest w całej Europie. Naukę na wiolonczeli objął słynny mistrz David Popper, a do klasy skrzypcowej powołano z Brukseli Eugeniusza Hubay'a. Sława i powaga, jaką przysporzył instytutowi Franciszek Liszt, podtrzymuje i jego następca: Edmund de Mihalovich, przyjaciel familji Wagnera i Eugeniusza Hubay'a, obecny dyrektor akademji i profesor klasy mistrzowskiej dla gry skrzypcowej. Dzięki królewskiej akademji muzycznej, życie muzyczne Węgier niezależne jest od zagranicy, szczególnie, jeżeli chodzi o edukację artystów.

Jest to jej zasługą, że Węgry mają nadprodukcję artystów, którzy rozszerzają się po zagranicy. Królewska Opera w Budapeszcie, rekrutuje swoich członków z dawnych uczni instytutu, szczególnie też swoich dyrygentów, przeważną część solistów i prawie wszystkich członków orkiestry. Z pośród kompozytorów i dyrygentów, którzy zajmowali profesury akademji, wystarczy tych wymienić, których imię znane jest zagranicą: Bela Bartók, Ernest Dohnânye, Emmerico Kalmân, Eugene Szenkar, Aladâr Szendrei, Frédérice Reiner, Leo Weiner, Albert Siklós. Z pośród pianistów wypada wymienić prócz Dohnânyego i Bartóka, Theodora Szanto, Ludwika Kentnera, Helenę Rabos, z skrzypków o reputacji światowej: Franciszka de Vecsey, Józefa Szigeti, Stefanję Geyer, Ernę Rubinstein; z wiolonczelistów: Arnolda Foeldsey i Judit Bokor, z kwartetów: Lehner'a, Walbauer'a i Hauser'a. Także z pośród dawnych uczennic śpiewu akademji budapeszteńskiej wiele znajduje się nazwisk o blasku światowym.

Zasługi, jakie położyła węgierska akademja muzyczna około utwierdzenia zamiłowania i zrozumienia poważnej sztuki muzycznej na Węgrzech, są olbrzymie. Przyczyniła się przedewszystkiem walnie do tego, że kultura muzyczna Węgier znajduje się dzisiaj na poziomie zachodniej Europy, że nie ustępuje w niczem imponującym wysiłkom centr muzycznych państw kulturalnych.

DUŃSKI TYDZIEŃ MUZYCZNY.

Podczas duńskiego tygodnia muzycznego, który przygotowuje się w Kopenhadze w dniach 3 do 8 maja w teatrze królewskim odbędą się następujące przedstawienia operowe: „Klein Kirsten" Jana Hartmanna (1805—1900; libretto według bajkopisarza Andersena)—„Drot i Marsch" Piotra Arnolda Heise'go (1830—1879; libretto Christjana Richardta) — „Maskarada", opera komiczna Karola Nielsena (libretto Wilhelma Andersena) — „Don Juan Maranna" Augusta Enna (ur. 1869; libretto kompozytora) i — „Kaddara" Hakon'a Börresen'a (ur. 1876, libretto M. Norman-Hausen) — Bajka komiczna „Es war einmal" Drachmanna z muzyką Piotra Erasma Müllera — Pantomina baletowa „Mit ludowy" Hartmanna i Niels Gadego— „Tycho Braha sen" Hakona Börresen'a", oraz „Mała wodnica" Fini Heurigues (libretto według Andersena, Lehmanna i Becka).

JUBILEUSZ KONSERWATORJUM KOLOŃSKIEGO.

W dn. 19—22 maja r. b. obchodzić będzie konserwatorjum muzyczne w Kolonji, uroczystość jubileuszową z okazji 75-ej rocznicy założenia uczelni. Z konserwatorjum tego wyszedł szereg poważnych artystów jak np.: Adolf Busch, Elly Uej, Alfred Hoehn i inni. Z okazji obecnego jubileuszu zostanie konserwatorjum to zamienione na akademję muzyczną, o charakterze podobnym do akademji w Charlottenburgu. Uroczystości jubileuszowe połączone będą z szeregiem koncertów, oraz z zjazdem wszystkich byłych uczniów tej uczelni.

MIĘDZYNARODOWY KONGRES ZABEZPIECZENIA PRAW AUTORSKICH.

Zarząd Towarzystwa autorów hiszpańskich (Sociedad de Autores Espanoles) postanowił zwołać do Madrytu, na dzień 16, 17 i 18 maja r. b., kongres międzynarodowy celem naradzenia się nad zabezpieczeniem własności intelektualnej przy nadawaniu i odbieraniu radiofonów, oraz powzięcia odpowiednich uchwał.

Na kongres ten zaprasza się wszystkie związki literackie i wydawnicze, wydawców i autorów, przedsiębiorców stacji nadawczych towarzystw radiowych, jak wogóle wszelkie osoby zainteresowane pod względem artystycznym lub materjalnym w radiotelefonji Europy i Ameryki.

„Sociedad de Autores Espanoles" wystąpi do rządu hiszpańskiego z prośbą o przyjęcie kongresu pod swoją opiekę. Na kongres będą również zaproszone hiszpańskie związki kompozytorów, impresarjów widowisk publicznych, artystów scenicznych oraz muzyków.

Życzący sobie brać udział w kongresie, wnoszą składkę w wysokości 50 pesetas (około 38 złotych).

DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY

SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI ZARZĄDU WARSZAWSKIEGO ZWIĄZKU MUZYKÓW W OKRESIE OD DN. 10 LUTEGO DO 15 KWIETNIA R. B.

Przystępując do pracy organizacyjnej, Zarząd Warszawskiego Zw. Muzyków na pierwszem miejscu w swym działaniu postawił sobie za zadanie uregulowanie i zlikwidowanie zatargów, wynikłych na tle wyłamania się niektórych członków z pod rygoru organizacyjnego, jak również sprawę muzyków obcokrajowców. W tym kierunku udało się Zarządowi wprowadzić orkiestrę Związkową do kina „Wodewil" i częściowo rozwiązać problem organizacyjny orkiestry cyrkowej.

Zarząd przez swą konsekwentną taktykę wytworzył dla członków orkiestry cyrkowej sytuację załamania się w swem odosobnieniu organizacyjnem. Wynikiem czego był fakt usunięcia inspektora orkiestry, inicjatora i głównego prowodyra koncepcji przeciwzwiązkowej, przyczem inspektor tejże orkiestry został zupełnie skompromitowany i zdyskwalifikowany.

W sprawie sezonu letniego w Ciechocinku, Zarząd rozwinął bardzo energiczną akcję w kierunku otrzymania tej placówki dla orkiestry Filharmonji. Poruszono prasę i wszystkie czynniki, mające wpływ na powyższą sprawę i pomimo złożonej przez nas oferty, proponującej bardzo względne wynagrodzenie, otrzymaliśmy odpowiedź odmowną, ponieważ związek Katowicki przy wydatnej pomocy sekretarza Związku Centralnego p. Elektorowicza, nawiązał kontakt z przedsiębiorcą teatralnym w Katowicach, który widocznie, nie licząc się wcale z faktem. że orkiestra w Ciechocinku, jako symfoniczna, powinna stać na wysokości zadań artystycznych, a mając na względzie jedynie imprezę teatralną i łącząc te dwie koncepcje w jedną, podpisał kontrakt z zarządem Ciechocinka na takich warunkach, że nasza oferta pod względem materjalnym bardzo niska, a pod względem artystycznym odpowiadająca wszystkim wymaganiom sztuki muzycznej, została odrzuconą.

W sprawie zaś obcokrajowców, w której wydatną i pożyteczną działalność osobiście zaznaczył sekretarz naszego Związku, uzyskaliśmy wybitną pomoc władz rządowych. rezultatem czego było zaangażowanie orkiestry związkowej do rest. Hot. Saskiego na miejsce mandolinistów, jak również odjazd zagranicę prawie wszystkich muzyków obcokrajowców.

Przechodząc do spraw wewnętrznych naszego Związku, z przyjemnością podajemy, że z inicjatywy Prezydjum wielkim nakładem pracy wydano pismo związkowe obecne: „Wiadomości Muzyczne", o którym prasa wyraża się bardzo pochlebnie.

Mamy nadzieję, że pismo to będzie się rozwijać w kierunku pożytecznym dla nas, ponieważ uwzględnia dział naukowy w całej jego rozciągłości, jak również życie organizacyjno-zawodowe muzyków polskich.

Musimy zaznaczyć, że w bardzo wielu wypadkach wielkie utrudnienia w regulowaniu spraw związkowych, wytwarzają częściowo sami członkowie Związku, ci, którzy gwoli większego zarobku, nie licząc się z ogólną potrzebą wszystkich muzyków, wytwarzają chaos i w ten sposób podrywają autorytet Związku, jako instytucji, której zadaniem winno być dążenie zajęcia linji ogólnej stanowiska społecznego w kierunku artystycznym muzyków polskich.

Zarząd Warsz. Zw. Muzyków.

SPRAWOZDANIE Z DZIAŁALNOŚCI BIURA POŚREDNICTWA PRACY ZA CZAS OD DN. 10-lutego do dn. 20 kwietnia 1925 r.

Ilość bezrobotnych.

Skrzypków 33, fortepianistów 31, wiolonczelistów 14, basistów 2, flecistów 7, klarnecistów 2, trębaczy 5, puzonistów 5, waltornistów 2, perkusistów 3. Razem 104.

Obsadzono posady.

Skrzypków 21, pianistów 21, wiolonczelistów 10, basistów 1, flecistów 5, klarnecistów 1, trębaczy 4, puzonistów 3, waltornistów 1, perkusistów 2. Razem 69.

Pozostało bez posad.

Skrzypków 12, pianistów 10, wiolonczelistów 4, basistów 1, flecistów 2, klarnecistów 1, trębaczy 1, puzonistów 2, waltornistów 1, perkusistów 1. Razem 35.

Zastępstw Biuro Pracy udzieliło 34, na sumę Zł. 987.50

Bali rozdano 26, z udziałem 51 osób na sumę 3.270; z powyższej sumy wpłacono do kasy 5% na ogólną sumę Zł. 153.

Zwolniono z opłat balowych 2 bezrobotnych.

Zapośredniczono muzyków w następujących przedsiębiorstwach:

„Wodewil" (zatarg załatwiony). Kino „Varsovia" skompletowano orkiestrę z 16 osób do jednego obrazu.

Kabaret „Chateau de Fleurs" zapośredniczono 12 osób. Cafe Blikle 3 osoby. Hotel „Saski" na miejsce mandolinistów zapośredniczono 8 osób. W Barze „Metropol" ponownie zapośredniczono 7 osób.

S p r a w y n i e z a ł a t w i o n e.

„Krzywe Zwierciadło" (Krywoje Zierkało) sprawę skierowano na drogę sądową. Kino „Olimpja" właściciel Gajewski — prywatne pośrednictwo urzędników kolejowych (zainterpelowano w tej sprawie do związku kolejarzy). „Palais de Danse" prywatne pośrednictwo.

W sprawach zatargów Biuro Pośrednictwa wysłało 34 listy, z których 20 zostały pomyślnie załatwione w myśl życzeń Biura Sekcji Pracy.

P o d w ó j n e p o s a d y.

Ze względu na słabą wypłacalność Filharmonji, członkowie orkiestry Filharmonji są w dalszym ciągu tolerowani przez Biuro Pracy na podwójnych placówkach.

Kierownik Biura Pracy
(—) S t e f a n B a r a n i e c k i.

Członkowie:
(—) M a r j a n W i t e c k i, J ó z e f Ł a b u s z y ń s k i i M. W i ś n i e w s k i.

Wobec nadchodzącego okresu urlopowego Sekretarjat Związku podaje w całości ustawę o urlopach, zgodnie z ustawą Nr. 62 z r. 1923 poz. 703.

USTAWA

o urlopach dla pracowników, zatrudnionych w przemyśle i handlu.

(Dzien. Ust. Nr. 40, poz. 334)

Art. 1. Pracownicy, zatrudnieni na mocy umowy pracy w przemyśle, górnictwie, handlu, biurowości, komunikacji i przewozie, szpitalnictwie, instytucjach Opieki Społecznej i użyteczności publicznej, oraz w innych zakładach pracy, choćby na zysk nie obliczanych, a zatrudniających pokrewne wymienionym kategorje pracowników najemnych, niezależnie od tego, czy wszelkie te zakłady pracy są własnością prywatną, czy państwową, czy też organów samorządowych z wyjątkiem pracowników przedsiębiorstw sezonowych, w których praca trwa krócej niż 10 miesięcy w roku mają prawo do korzystania co rok z płatnego urlopu.

Zakłady przemysłowe rzemieślnicze czterech lub mniej pracowników, nie podlegają przepisom niniejszej ustawy.

Art. 2. Prawo do korzystania z płatnego 8-dniowego urlopu przysługuje pracownikom, wymienionym w art. 1 o ile ich praca trwa bez przerwy rok w danem przedsiębiorstwie i 15 dniowego o ile trwa bez przerwy 3 lata.

Pracownicy młodociani, poniżej lat 18, korzystają po roku pracy nieprzerwanej z 14 dniowego urlopu. Z powyższego urlopu korzystają również terminatorzy i uczniowie, nie wyłączając, zakładów, zatrudniających do 4 pracowników.

Wszystkim pracownikom, pracującym umysłowo, zatrudnionym w handlu, przemyśle i biurowości, *po półrocznej nieprzerwanej pracy przysługuje urlop dwutygodniowy, po rocznej zaś jednomiesięczny urlop płatny nieprzerwany.*

Nieczynność w zakładzie pracy wskutek choroby, nieszczęśliwego wypadku oraz z powodu powołania pracowników do ćwiczeń wojskowych nie uważa się za przerwę w umowie pracy, pozbawiającą lub ograniczającą prawa pracowników do korzystania z urlopu.

Robotnicy, zatrudnieni w górnictwie, gdy przechodzą ze służby w jednym zakładzie do zakładu innego, nie przerywają przez to przepisanego dla uzyskania urlopu czasu, pracy, jeżeli pomiędzy porzuceniem pracy górniczej a powtórnem przystąpieniem do niej nie upłynęło więcej, aniżeli dni 14, gdy idzie o pracę w innym rewirze.

Art. 3. Pracownik traci prawo do urlopu, jeżeli sam rozwiązał umowę pracy, lub jeżeli rozwiązanie to nastąpiło z powodów, które przedsiębiorcy dają prawo do rozwiązania umowy pracy bez uprzedniego wymówienia.

Pracownik traci prawo do otrzymania wynagrodzenia za czas urlopu, o ile w czasie urlopu będzie zarobkowo pracował w innem przedsiębiorstwie.

Art. 4. Urlopowany otrzymuje za cały czas urlopu normalne pobory. O ile praca odbywa się na akord, lub od sztuki, wynagrodzenie za czas urlopu określa się na podstawie przeciętnego wynagrodzenia pracownika w ciągu trzech poprzedzających bezpośrednio miesięcy.

Terminatorzy i uczniowie otrzymują na czas urlopu wynagrodzenie nie niższe, aniżeli kwita, od której ubezpieczeni być winni w odnośnej kasie chorych.

Art. 5. Pracownikom przysługuje prawo wzajemnego porozumienia się co do kolejności korzystania z urlopów. W tym celu przez upoważnionych do tego pracowników winny być ułożone listy osób, uprawnionych do korzystania z urlopu, na każdy miesiąc oddzielnie i uzgodnione z zarządem przedsiębiorstwa, w razie nieosiągnięcia zgody, decyduje inspektor pracy, właściwego obwodu.

W razie choroby pracownika, uniemożliwiającej mu rozpoczęcie korzystania z przeznaczonego urlopu, urlop ten, na żądanie chorego, winien mu być przesunięty na jeden z następnych trzech miesięcy.

W okresie czasu od 1 maja do 30 września z urlopów winno korzystać conajmniej 50% ogólnej liczby pracowników, zatrudnionych w danem przedsiębiorstwie, w razie konieczności, wynikającej z natury produkcji, może Ministerstwo Pracy i Opieki Społecznej dla poszczególnych przedsiębiorstw, lub dla poszczególnych gałęzi produkcji ustalić ten stosunek procentowy w inny sposób.

Art. 6. Minister Pracy i Opieki Społecznej w porozumieniu z Ministrem Przemysłu i Handlu i innymi odnośnymi Ministrami, po wysłuchaniu opinji związków zawodowych robotników i pracodawców, może wydać rozporządzenie i przepisy ustanawiające wyjątki od powyższego prawa dla poszczególnych grup przedsiębiorstw, w szczególności w sprawie udzielania urlopu dla osób odpowiedzialnych, lub okresu czasu, w którym urlopy będą udzielane.

Art. 7. Rozwiązanie umowy pracy przez przedsiębiorców, lub robotników i nawiązanie jej na nowo w ciągu najbliższych trzech miesięcy nie uważa się za przerwę w umowie pracy, pozbawiającą robotnika prawa do korzystania z urlopu.

Art. 8. Czas pracy, spędzony w danem przedsiębiorstwie przed wejściem w życie niniej-

szej ustawy, zaliczony zostanie do uprawnień przewidzianych tą ustawą.

Art. 9. Umowy zbiorowe, lub indywidualne, które zapewniają pracownikom płatne urlopy na warunkach dogodniejszych, niż przewidziane w niniejszej ustawie, pozostają w mocy.

Art. 10. Winny przekroczenia przepisom niniejszej ustawy ulegnie w drodze sądowej karze w wysokości do 50.000 mk. lub karze aresztu do jednego miesiąca.

Art. 11. Wykonanie niniejszej ustawy poleca się Ministrowi Pracy i Opieki Społecznej w porozumieniu z właściwymi Ministrami.

Art. 12. Ustawa niniejsza obowiązuje z dniem ogłoszenia.

Sprawozdanie kasowe Warsz. Związku Muzyków za miesiąc Luty 1925 r.

NAZWA RACHUNKU	Saldo na 1-go Lutego		Obroty za Luty		Saldo na 1-go Marca	
	Winien	Ma	Winien	Ma	Winien	Ma
R-k Kasy	725,25	—	3.153,34	3.424,42	454,17	—
„ Składek		2.269,80	4.237,24	1.967,44	—	—
„ Wpisowego	—	120,—	—	60,—	—	180,—
„ Pożyczek	3.125,33	—	555,—	185,—	3.495,33	—
„ P. K. O.	4.361,57	—	1.100,—	490,25	4.971,32	—
„ Funduszu Zapomogowego	—	4.095,—	86,89	71,41	—	4.079,52
„ „ Żelaznego	—	22,24	—	10,20	—	32,44
„ „ Pogrzebowego	—	1.608,90	—	818,23	—	2.427,13
„ „ Zapasowego	—	—	737,62	6.656,55	—	5.918,93
„ „ Rezerwowego	—	6.153,96	6.153,96	—	—	—
„ „ Emerytalnego	—	582,33	—	50,90	—	633,23
„ Papierów %%	93,31	—	—	—	93,31	—
„ Wsparć	19,39	—	—	19,39	—	—
„ Główn Z. Z. Z. M.	564,30	—	280,—	461,83	382,47	—
„ Block i Brun	—	190,—	100,—	—	—	90,—
„ Różnych wpływów	—	418,14	—	265,90	—	684,04
„ Ruchomości i Instrumentów	5.489,—	—	—	—	5.489,—	—
„ Czasopisma Związku	—	—	—	734,52	—	734,52
„ Kosztów administracyjnych	1.066,01	—	1.051,17	2.117,18	—	—
„ Sum przechodnich	20,88	4,67	271,—	393,—	20,88	126,67
	15.465,04	15.465,04	17.726,22	17.726,22	14.906,48	14.906,48

Warszawa, 12 Marca 1925 r.

Sprawozdanie za miesiąc Marzec 1925 r.

NAZWA RACHUNKU	Saldo na 1-go Marca		Obroty za Marzec		Saldo na 1-go Kwietnia	
	Winien	Ma	Winien	Ma	Winien	Ma
R-k Kasy	454,17	—	5.628,38	5.953,90	128,65	—
„ Składek	—	—	2.443,—	2.443,—	—	—
„ Wpisowego	—	180,—	—	45,—	—	225,—
„ Pożyczek	3.495,33	—	—	595,—	2.900,33	—
„ P. K. O.	4.971,32	—	2.741,—	1.210,45	6.501,87	—
„ Funduszu Zapomogowego	—	4.079,52	—	119,75	—	4.199,27
„ „ Żelaznego	—	32,44	—	6,11	—	38,55
„ „ Pogrzebowego	—	2.427,13	—	488,60	—	2.915,73
„ „ Zapasowego	—	5.918,93	—	—	—	5.918,93
„ „ Emerytalnego	—	633,23	—	149,10	—	782,33
„ Papierów %%	93,31	—	—	—	93,31	—
„ Główn. Z. Z. Z. M.	382,47	—	—	—	382,47	—
„ Block i Brun	—	90,—	90,—	—	—	—
„ Różnych wpływów	—	684,04	—	74,28	—	758,32
„ Ruchomości i Instrumentów	5.489,—	—	—	—	5.489,—	—
„ Wiadomości Muzycznych	—	734,52	885,68	451,74	—	300,58
„ Kosztów administracyjnych	—	—	787,67	1.465,80	—	678,13
„ Sum przechodnich	20,88	126,67	1.456,—	1.029,—	325,88	4,67
	14.906,48	14.906,48	14.031,73	14.031,73	15.821,51	15.821,51

Buchalter *L. Kruszewski*
Warszawa, 14 Kwietnia 1925 r.

Prezes *Jan Cichocki*
Sekretarz *Czesław Bem*

Skarbnik *R. Etlis*

Warszawski Związek Muzyków datuje swoje istnienie od lat przeszło dwudziestu. Ze względu na niemożliwość szerszego rozwoju pod względem organizacyjnym, w okresie przedwojennym, Związek był bardzo słabo rozwiniętym i z tej przyczyny budził bardzo małe zainteresowanie wśród muzyków, a zesrodkował w swym gronie jedynie nieliczną grupkę muzyków, którzy łącznie z Zarządem załatwiali swoje sprawy dość osobiście, jednem słowem wzajemnie się popierali; z tego wynikało, że na zewnątrz Związek nie dawał prawie żadnego śladu swego istnienia.

Zaznaczyć należy, że od roku 1917 niema żadnych dowodów archiwalnych z lat ubiegłych, dopiero w roku 1918 nowo wybrany Zarząd zajął się energicznie sprawami Związku, poczynając swą pracę od podstaw zasadniczych t. j. wprowadzenia racjonalnej kasowości, która była prowadzona skandalicznie, do tego stopnia, że dla stworzenia podstaw prawnych kasy związku potrzeba było pół roku pracy specjalnej Komisji Rewizyjnej, która musiała zbierać dowody rzeczowe od poszczególnych członków, ażeby buchalter mógł wyprowadzić rachunkowość na właściwą drogę. Od tej chwili rozpoczął się właściwy rozwój Związku, jednak ze względu na małe uświadomienie organizacyjne muzyków, Zarząd w swym działaniu napotykał na drodze swej pracy na wielkie trudności. Konkurencja zawodowa wśród muzyków niezmiernie rozwinęła się; dawał się odczuwać zły wpływ pośredników, którzy i dziś jeszcze starają się paraliżować społeczną działalność Zarządu; pomimo tych trudności Związek stopniowo się rozwija: wprowadzono minimalną taryfę płacy, uregulowano warunki pracy, zorganzowano biuro pośrednictwa pracy, kasy pogrzebowej, pożyczkowej, zapomogowej, pomocy lekarskiej, jak również urządzono lokal, który za wyjątkiem jednego biurka, szafki i kilku krzeseł nic więcej nie posiadał w swym majątku. W tym czasie Związek posiadał lokal o wiele większy od obecnego; zamiana lokalu nastąpiła na skutek tego, że niektórzy członkowie Zarządu stojąc na gruncie partyjnym, zdołali zręcznie przeforsować uchwałę Zarządu do użyczenia naszego lokalu innym związkom, w ten sposób we własnym lokalu z trudem można było pracować, wytworzyła się sytuacja niemożliwa. Jedynym wyjściem z tego położenia była zmiana lokalu. Jednak politykomanja w dalszym ciągu się rozwijała. Propaganda agitacyjna robiła swoje. Prowodyrzy, którym na gruncie Warszawy zabrakło terenu do łowienia rybek w mętnej wodzie, rzucili hasło zorganizowania Centralnego Związku. Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków, który w swem kierownictwie sprawami Związku, szedł po linji społeczno-obywatelskiej, to na skutek ingerencji partyjników, złamał się w swym działaniu, rezultatem czego był rozdźwięk w łonie Zarządu i w takich okolicznościach nastąpiło zwołanie Zjazdu. Opracowano statut, który nawiasem mówiąc był redagowany bez uwzględnienia życzeń delegacji naszego Związku, ponieważ nasza delegacja była w mniejszości w stosunku do liczebności delegatów z prowincji, a zatem nie mogła mieć żadnego wpływu na uchwalenie poszczególnych paragrafów statutu, które były dla nas niekorzystne, gdyż godziły one w naszą niezależność, jako najstarszego Związku w Polsce i liczebnością swoją obejmuje 1/3 część muzyków na całym terenie Rzeczypospolitej Pol. Stawaliśmy się wasałami Zarządu Centrali, który może być według dobrze obmyślanego planu, nam narzucony.

Statut został uchwalony. Pozostało tylko wprowadzenie go w życie. W tym miejscu Zjazd widząc, że moje stanowisko w stosunku do statutu Centrali było opozycyjne, powodując się jakiemiś względami, zostałem wybranym przewodniczącym Centrali. Przyjąłem ten mandat prowizorycznie, jednak przez dłuższy okres czasu zajęty sprawami bieżącemi naszego Związku nic nie robiłem w kierunku wykonania uchwał Zjazdu, ponieważ nie oznaczono terminu dla załatwienia tych formalności. W dalszym ciągu prowadzono sprawy na gruncie Warsz. Zw. Muzyków z uwzględnieniem potrzeb poszczególnych prowincjonalnych Związków, które się do nas zwracały w sprawach wymagających naszego poparcia. Widocznie bierność moja w kierunku urzeczywistnienia życia Centrali nie podobała się niektórym działaczom, ponieważ nie mogli w ten sposób urzeczywistnić swoich niewyraźnych planów, gdyż teren Warszawy był już dla nich nie odpowiedni i nie wygodny. Starali się wytworzyć dla mnie taką sytuację, że zmuszony byłem ustąpić. Od tej chwili nie mając już żadnej przeszkody poczęto uwijać się i centralizować poszczególne związki, prowincjonalne, w Warszawie zaś powstał Zarząd Zarządu, a Zw. nasz miał być Oddziałem. W tym miejscu Prezydjum Centrali świadomie czy nieświadomie zamiast przemianować Warszawski Związek na Związek Centralny, jak tego wymagał statut, narzucili nazwę naszemu Związkowi — Oddział Warszawski — t. z. że Centralnego Związku wobec tego nie było wcale. Prezydjum Centrali, nie uwzględniając żadnych formalności prawnych, które jednak są zasadniczą podstawą każdej instytucji, mającej na celu prawno-państwowe stanowisko społeczne, z tej przyczyny wy-

tworzyło się na terenie naszego Związku niezadowolenie. Nikt nic nie wiedział o działalności Centrali. Cała praca polegała na agitacji, frazesach i niesprawdzonych komunikatach, ogłaszanych w „Rytmie".

Czy znajdzie się ktoś z wyjątkiem kilku osób, którzy są zainteresowani w istnieniu tej Centrali. Jest to wątpliwe, najlepszym czego dowodem jest jednomyślna uchwała z Ogólnego Zebrania w dniu 9-go lutego r. b. o zerwaniu wszelkich stosunków z obecnym Zarządem Centrali, jak i z samą Centralą, w każdym razie wyżej wymienione powody powinny być dla nas lekcją, ażeby na przyszłość przy powstawaniu instytucji o szerszem znaczeniu, wypełnić wszystkie braki obecne, odpowiedniemi poprawkami, co da się tylko urzeczywistnić przy dobrej woli, poczucia obywatelskiego, za wyłączeniem ukrytych myśli egoistycznych, mając na względzie li tylko potrzeby zawodowe i kulturalno-oświatowe muzyków polskich.

Jan Cichocki.

PARĘ SŁÓW O ZWIĄZKU ZAWODOWYM MUZYKÓW RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ.

Dnia 9-go lutego r. b. na Ogólnem Zebraniu Warszawskiego Zw. Muz. postanowiono jednogłośnie zerwać wszelkie stosunki ze Związkiem Centralnym, motywując powyższą uchwałę brakiem poczucia odpowiedzialności i lekceważenia kwestji formalnych przez Zarząd Centralny. Jeżeli wniknąć głębiej w tą sprawę to w pierwszym rzędzie należy zwrócić uwagę na brak zrozumienia i dowolności interpretacji poszczególnych punktów §§ statutu Związku Centralnego, mianowicie: § 1 statutu brzmi: „Cenrala Związku ma swoją siedzibę w Warszawie".

Prezydjum Centrali, zamiast poczynić starania o przemianowanie Warsz. Zw. Muz. na Związek Centralny, to świadomie, czy nieświadomie narzuciło mu nazwę Oddziału i w ten sposób wytworzyły się dwa zarządy, w skład których wchodziły w większości jedne i te same osoby; w ten sposób oba Zarządy w rzeczywistości stwarzały sztuczną orjentację, za wyjątkiem Prezydjum. Całkowitą zaś inicjatywę ujął w swe ręce generalny sekretarz, który korzystając z chaosu, wytwarzał łatwy teren działania w kierunku dla siebie wygodnym, załatwiając wszystkie sprawy według własnego widzimisie, nie kontrolowany przez nikogo wyrabiał sztuczne pojęcie o swojej osobie; właściwie mówiąc działalność jego na terenie związkowym, polegała na wykorzystaniu sytuacji dla wzmocnienia i ułatwienia sobie lepszego zarobku, w jazz-bandowo-fortepianowym przedsięwzięciu.

W tym miejscu muszę zaznaczyć, że generalny sekretarz potrafi pamiętać i o przyszłości swojej: w przewidywaniu utraty zaufania u bliższych jego osoby muzyków warszawskich i dlatego wzmocnił swą działalność w Oddziałach prowincjonalnych, silnie tam akcentując swą pracę, w celu zapewnienia sobie możności wejścia do Zarządu przy nowych wyborach. W tym kierunku generalny sekretarz poszedł tak daleko, że na Zjeździe przeforsował uchwałę, mocą której Zarząd Centrali a szczególnie Prezydjum mogą być wybierane bez Zjazdu i udziału delegatów poszczególnych Związków. W ten sposób Zarząd Centrali może być narzucony nawet wbrew naszej woli. Dodać przytem należy, że Centrala w tej formie, w jakiej istniała, ma w swoim statucie dużo braków, i, jak się okazało, nie zadawalnia związkowców, nie uwzględnia wielu potrzeb; dopełnienie statutu, zmiana niektórych paragrafów wymagać będzie jeszcze wiele pracy, ujawnione przez życie niekonsekwencje i usterki powinny zjednoczyć wszystkich muzyków w staraniu, by organizacja nasza swoje prawo pisane, miała odpowiednie do swych potrzeb i celów.

Jan Cichocki.

KOMUNIKAT

Do inspektorów orkiestr (25.IV L. 1942)

Prezydjum Warszawskiego Związku Muzyków zawiadamia Pana Inspektora orkiestry, że wobec nadchodzącego okresu urlopów, Inspektorowie orkiestr winni zgłosić się do Kancelarji w celu wzajemnego porozumienia się co do kolejności korzystania z urlopów.

W tym celu przez inspektorów winny być ułożone listy osób, uprawnionych do korzystania z urlopu, na każdy miesiąc oddzielnie i uzgodnione z Zarządem przedsiębiorstwa.

Niezgłoszone urlopy do przedsiębiorstw tracą swą moc na zasadzie opinji Sądu Najwyższego z dn. 20. X. 1924 r.

Prezydjum Związku w tym wypadku powołuje się na ustawę o urlopach (Dz. Ust. Nr. 40, art. 5).

Sekretarz Związku: C z e s ł a w B e m.

Sekretarjat Warsz. Zw. Muzyków niniejszem zawiadamia kolegów, że *„w sprawie kolejności urlopów"*, w dn. 30 kwietnia r. b. został wysłany do wszystkich przedsiębiorstw komunikat (L. 1965) treści następującej:

„Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków, powołując się na ustawę o urlopach, w celu wzajemnego porozumienia się co do kolejności korzystania z urlopów, zwraca się do Sz. Dyrekcji o ułożenie listy osób, uprawnionych do korzystania z urlopów na każdy miesiąc, w okresie od dn. 1-go Maja do 30 Września r. b.

Członkom Związku po półrocznej nieprzerwanej pracy przysługuje urlop dwutygodniowy, po rocznej zaś— jednomiesięczny urlop płatny — nieprzerwany.

Przy niniejszym przedstawiamy wykaz pracujących w przedsiębiorstwie, prosząc o wyznaczenie terminów udzielonych urlopów.

Zarząd Związku, zwraca się do Sz. Dyrekcji o nadesłanie odpowiedzi w ciągu 5 dni od daty listu, w celu przeprowadzenia dokładnej rejestracji urlopowanych członków".

Niezgłoszone urlopy przez członków Związku tracą swoją moc prawną, zgodnie z art. 5 „Ustawy o urlopach".

PISMO DO PAŃSTWOWEGO URZĘDU POŚR. PRACY WYDZIAŁ FUNDUSZU BEZROBOCIA (15/IV L. 1888).

Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków zwraca się z zapytaniem od Pana Kierownika Funduszu Bezrobocia, czy muzycy, zakwalifikowani jako pracownicy umysłowi w myśl odezwy Pana Inspektora Pracy I-go Okręgu za Nr. 1903 6 II. 1923 r. zgodnie z rozporządzeniem P. Ministra Pracy i Opieki Społecznej z dnia 11/VI, 23 r. w przedmiocie wykonania ustawy z dn. 16/V — 1923 r., jak również w myśl ustawy Nr. 62 z 1923 r. poz. 703 § 15 p. 4, mogą korzystać z zapomóg, udzielanych przez Fundusz Bezrobocia.

Instrukcja ostatnio ogłoszona przez Pana Ministra Pracy z dn. 23 Marca 1925 r. nie wymieniła muzyków, którzy jednak są zaliczeni do kategorji pracowników umysłowych.

W tej sprawie prosimy Pana Kierownika o jaknajszybszą odpowiedź.

Sekretarz Związku (—) *Czesław Bem.*

Pismo K. B./D. Zarządu Obwodowego Funduszu Bezrobocia na m. st. Warszawę, z dn. 24 IV r. b. L. 5610 *„w sprawie zasiłku lub pożyczek“.*

Do Warsz. Związku Muzyków.

W odpowiedzi na pismo z dnia 15 kwietnia r. b. za Nr. 1888 Biuro Zarządu Obwodowego Funduszu Bezrobocia na m. st. Warszawę, niniejszym komunikuje, że w instrukcji Ministra Pracy i Opieki Społecznej z dn. 23 marca 1925 r. w wyszczególnieniu zawodów nic nie jest powiedziane o muzykach, wobec czego nie mogą korzystać z doraźnej pomocy dla pracowników umysłowych, którzy otrymują jednorazowy zasiłek, lub pożyczkę.

Kierownik Biura (—) podpis nieczytelny.

Niezależnie od powyższego Sekretarjat Związku po porozumieniu się z P. Kierownikiem Działu Funduszu Bezrobocia zwrócił się do P. Ministra Pracy w sprawie wyświetlenia ustawy Nr. 62, z roku 1923, gdzie muzycy jako pracownicy umysłowi winni otrzymywać zasiłki, lub pożyczki od Państwowego Funduszu Bezrobocia.

Sekretarz Związku (—) *Czesław Bem.*

OKÓLNIK.

Członkowie Warszawskiego Związku Muzyków, którzy angażują się, lub zmieniają miejsca pracy winni uprzednio komunikować o powyższem Sekcję Pracy, wymieniając przytem na jakich warunkach ma być zawartą umowa.

O ile umowa proponowana przez przedsiębiorcę nie odpowiada zasadom związkowym należy bezwzględnie dążyć do przeprowadzenia takiego kontraktu, któryby zabezpieczał interesy członków Związku.

Podając powyższe do wiadomości, komunikujemy, że zatargi, wynikające na tle umów nie zarejestrowanych w Sekcji Pracy, w żadnym wypadku rozpatrywane nie będą.

Sekretarz Związku *Czesław Bem.*

OGŁOSZENIE.

Do wiadomości wszystkich członków Warsz. Zw. Muzyków.

1) Członkowie zalegający w opłacie składek w ciągu trzech miesięcy, tracą prawo korzystania z wszelkich dobrodziejstw Związku jako to: Biura Pracy, opieki prawnej i t. d.

2) Nieopłacający składki w ciągu dwuch miesięcy w razie nieszczęśliwego wypadku, tracą bezwzględnie prawo do wsparć z Kasy pogrzebowej.

Niniejsze ogłoszenie prosimy podać do wiadomości Kolegów z orkiestry.

Sekretarz Związku *Czesław Bem.*

PISMO DEP. I PIECH. M. S. WOJSK. Z DN. 1/IV R. B. (L. DZ. 7323 PIECH ORG. MOB.) „W SPRAWIE ANGAŻOWANIA ORKIESTR WOJSKOWYCH NA PLACÓWKI SEZONOWE“ NA PISMO W. Z. M. 17/III L. 1791.

Wyjaśniam, że przystąpiłem do opracowania przepisu, regulującego sprawę zarobkowania orkiestr wojskowych na nowych zasadach. W przepisie powyższym specjalnie uwzględnię stosunek do Związku Muzyków celem możliwego złagodzenia tarć na tle konkurencji.

W poruszonej sprawie zajmowania przez orkiestry stanowisk w miejscowościach kuracyjnych wyjaśniam, że w myśl dotychczas obowiązujących rozkazów orkiestrom wojskowym zezwolenia udzielają Dowódcy Okr. Korp., na których terenie znajdują się uzdrowiska, oraz, że interwencje Związku winny być każdorazowo do nich kierowane.

p. o. Szefa Departamentu I piechoty (podpis).

PISMO DO P. LEONA SOLSKIEGO W KIELCACH (31/III.925 R. L. 1854).

W odpowiedzi na list Sz. Dyrektora w celu wyjaśnienia sprawy odstąpienia Warszawskiego Związku Muzyków od Centrali, zmuszony jestem przesłać odpis odezwy Związku, która może z przeoczenia nie została przesłaną Sz. Dyrektorowi.

Treść jej jest następująca:

„Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków niniejszym komunikuje, że na Ogólnem Zebraniu Warszawskiego Zw. Muzyków w dniu 9-ym lutego r. b. zapadła uchwała zerwania wszelkich stosunków ze względów formalnych z Zarządem Centrali.

Nowo wybrany Zarząd Warsz. Zw. Muzyków, mając na względzie doniosłe znaczenie zorganizowania się muzyków zawodowych na całym terenie Rz. Polskiej, przyszedł do niezłomnego przekonania, że statut ten w wielu punktach nie odpowiada tak pod względem formalnym, praktycznym i organizacyjnym, warunkom potrzeb i interesów muzyków zawodowych Rzeczypospolitej Polskiej.

Wobec powyższego, Zarząd Warsz. Zw. Muz. wystąpi wkrótce z inicjatywą powołania Komisji Rzeczoznawców, w sprawie statutu i w odpowiedniej chwili zwróci się w tej sprawie do wszystkich związków zawodowych muzyków w Polsce o współpracę w tej ważnej dla nas sprawie.

Z poważaniem

Sekretarz Związku *Czesław Bem.*

PISMO DO ZARZĄDU ZWIĄZKU MUZYKÓW WE LWOWIE (2/IV R. B. L. 1858).

Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków w odpowiedzi na pismo Lwowskiego Zarządu z dn. 29 Marca r. b. wyraża zdziwienie z nadesłanego monitu, z powodu uchwały, zapadłej na ogólnem Zebraniu Warsz. Związku Muzyków o zerwaniu wszelkich stosunków z Centralą.

Przypuszczamy, że Lwowski Związek nie jest upoważniony ingerować w sprawach wewnętrznych naszej organizacji związkowej, tem bardziej, że była ona wzorem i przykładem dla innych związków całej Polski.

Dalej, Warszawski Związek Muzyków, mając rzeczywistych członków $^{1}/_{3}$ wszystkich muzyków w stosunku do Centrali, nie może uledz dyktaturze Prezydjum Centrali, chociażby z tego względu, że cały ciężar pracy, związany z organizacją na terenie Rzeczypospolitej Polskiej spoczywał zawsze na barkach Warszawskiego Zw. Muzyków, który nawet w dawniejszym okresie składał dowody życzliwości poszczególnym związkom w kraju, bez żadnych zobowiązań. (Mamy na myśli sprawy orkiestr wojskowych, ostatnio przeprowadzona akcja w sprawie wydalenia obcokrajowców).

Powyższe prosimy przyjąć do wiadomości.

Z poważaniem

Prezes: (—) *Jan Cichocki*

Sekretarz: (—) *Czesław Bem.*

PISMO DO ZARZĄDU ZWIĄZKU MUZYKÓW W TORUNIU (14/IV R. B. L. 1884).

Stosownie do naszego porozumienia przesyłam Prezesowi Związku Muzyków w Toruniu ustawę o urlopach i ustawę o zarobkowym pośrednictwie pracy.

Interpretacja w tych dwuch ustawach, na które należy powoływać się w zatargach z przedsiębiorstwami, należy do odnośnego inspektora pracy powołując się na Dziennik Ustaw Nr. 40 poz. 334, dotyczący urlopów dla pracowników, zatrudnionych w przemyśle i handlu, niezależnie powołać się dodatkowo do tej ustawy na okólnik Inspektora Pracy I Okręgu Nr. 1903, 6 lut. 1923 r. w sprawie przynależności muzyków do umysłowo pracujących zgodnie z rozporządzeniem Ministra Pracy i Opieki Społecznej z dn. 11/VI 23 r. w przedmiocie wykonania ustawy z dn. 16/V 23 r. o urlopach pracowników, zatrudnionych w przemyśle i handlu Dz. Ust. Nr. 62 z 1923 r, poz. 703 § 15 p. 4 na podstawie której muzycy zostali zakwalifikowani jako pracownicy umysłowi.

Urlopy należy rozumieć tylko w miesiącach letnich od 1-go Maja do 30 września, naturalnie dopuszczalna jest dobrowolna obopólna zgoda w porozumieniu się z właścicielami, kiedy terminy urlopów są dopuszczalne w innym okresie.

Ustawa o zarobkowem pośrednictwie pracy jest stworzoną w celu walczenia z pośrednikami prywatnemi, którzy nie posiadają koncesji na społeczne prowadzenie biur pracy. Z tej ustawy tylko korzystają biura pracy wszystkich związków zarejestrowanych u Głównego Inspektora Pracy, o ile Związek ewentualnie oddział jest zarejestrowany i posiada na to dowód, legitymujący jego przynależność do Centrali, ewentualnie do samodzielnego oddzielnego Związku.

W tych sprawach, gdzie jest ujawnione tajne pośrednictwo przez muzyka, należy powoływać się u odpowiednich inspektorów na ustawę Nr. 88 z dn. 21 października str. 1604 poz. 647.

We wszystkich wypadkach zatargu z Inspektorami Pracy, przy jakichkolwiek trudnościach, prosimy o komunikowanie się z nami. W każdej sprawie chętnie służyć będziemy objaśnieniami i pomocą koleżeńską.

Powołując się na rozmowę z naszym redaktorem „Wiadomości Muzycznych" proszę o nadesłanie nam zapotrzebowania stosownej ilości numerów, które zostaną niezwłocznie przesłane do Oddziału.

W oczekiwaniu potwierdzenia niniejszego, piszemy się z koleżeńskim pozdrowieniem.

Sekretarz *Czesław Bem.*

PISMO DO PANA MINISTRA PRACY I OPIEKI SPOŁECZNEJ. (L. 1973).

Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków zwraca się do Pana Ministra Pracy i Opieki Społecznej z prośbą o udzielenie informacji w następującej sprawie:

Muzycy, zgodnie z rozporządzeniem Pana Ministra Pracy i Opieki Społecznej z dn. 11. VI. 23, w przedmiocie wykonania ustawy z dn. 16. V. 1923, jak również w myśl ustawy Nr. 62 z 1923, poz. 703 § 15 p. 4, zostali zaliczeni jako pracownicy umysłowi.

Nowa instrukcja, ogłoszona przez Pana Ministra Pracy z dn. 23 Marca 1925 r. w sprawie doraźnej pomocy dla bezrobotnych pracowników umysłowych nie wymieniła muzyków, którzy z racji ustawy, ogłoszonej z Funduszu Bezrobocia na wypadek bezrobocia, winni otrzymywać zapomogi i pożyczki.

W tej sprawie, Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków prosi Pana Ministra o odpowiedź.

Prezes: (—) *Jan Cichocki.*
Sekretarz: (—) Czesław Bem.

PISMO DO PANA INSPEKTORA PRACY I-go OKRĘGU (L. 1974).

Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków zwraca się do Pana Inspektora Pracy I-go Okręgu w następującej sprawie.

Wobec nadchodzącego okresu urlopów, Warszawski Związek Muzyków, na zasadzie Dz. Ust. Nr. 40 poz. 334, art. 5, wystąpił do właścicieli przedsiębiorstw widowiskowych i gastronomicznych w sprawie udzielenia muzykom prawa korzystania z urlopów. Termin właścicielom został udzielony 5 dniowy na wyrażenie zgody w tym względzie.

Zapytujemy Pana Inspektora Pracy, jak Związek w danym wypadku winien reagować w razie odmowy, czy u odnośnych Panów Inspektorów Pracy Obwodowych, czy też odrazu na drogę sądową, i czy w tym ostatnim wypadku można powołać się na opinję Sądu Najwyższego z dn. 20. X. 1924 II. 1465/24.

Prezes: (—) *Jan Cichocki.*
Sekretarz: (—) *Czesław Bem.*

ERRATA.

W Nr. 1 — na str. 2, szp. 1, od góry wiersz 9 wydrukowano „olbrzymia" powinno być *olbrzymie*; szp. 2, od góry w. 12 po „gdy im"... opuszczono... *grają, w chwili wypoczynku, ale i wtedy gdy im* ..; w wierszu 13 „je" powinno być *ją*; na str. 4, szp. 1, od góry w. 7 „myzycznej"— *muzycznej*; str 5, szp. 1, od dołu w. 18 „środków" powinno być *snobów*; str. 6, szp 2, od góry w. 9 „makro"—*macro*; str 9, szp. 2 na końcu opuszczono wiersz *..pentatonice („Pagodes" Debussy'ego z cyklu...*

Redaktor: EDWARD WROCKI.
Wydawca: Warszawski Związek Muzyków.